1996

中国音乐年鉴

中国音乐年鉴

中国艺术研究院音乐研究所
《中国音乐年鉴》编辑部 编

1996卷

名誉主编 乔建中
主　　编 田　青
副 主 编 韩鍾恩
　　　　 张振涛

山东文艺出版社
1997年·济南

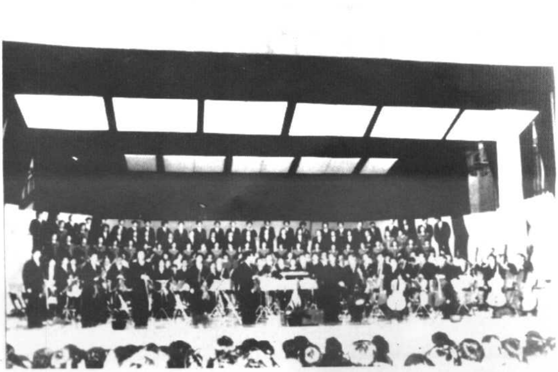
中国音乐年鉴
1996
中国艺术研究院音乐研究所
《中国音乐年鉴》编辑部 编
责任编辑 金 凯
*
山东文艺出版社出版
(济南经九路胜利大街)
山东省新华书店发行
北京市海淀区东华印刷厂印刷
*
850×1168毫米 32开本 23.75印张 9插页 600千字
1997年10月第1版 1997年10月第1次印刷

印数 1—2000
ISBN 7-5329-1493-3
J·134 定价 30.00元

音乐活动

1995.12
北京
中华人民共和国国歌－《义勇军进行曲》创作六十周年纪念座谈会。
陆士斌摄

1995.9
北京
纪念抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年大型文艺晚会－光明赞。
穆景林摄



1995.10-11
广州
中国星海音乐周纪念音乐会。
司徒羽供稿

MUSICAL EVENTS,1995

音乐活动

上图
1995.4
北京
中国国际管乐艺术节音乐会。
陆士斌摄

中图
1995.10
平顶山
第二届中国曲艺节开幕式。
张小枫供稿

下图
1995.4
北京
刘天华诞辰一百周年纪念音乐会。
陆士斌摄

学术活动

1995.9 固安　全国首届鼓吹乐研讨会。刘晓辉摄

1995.6
淮南
全国音乐评论
座谈会。
陆士斌供稿

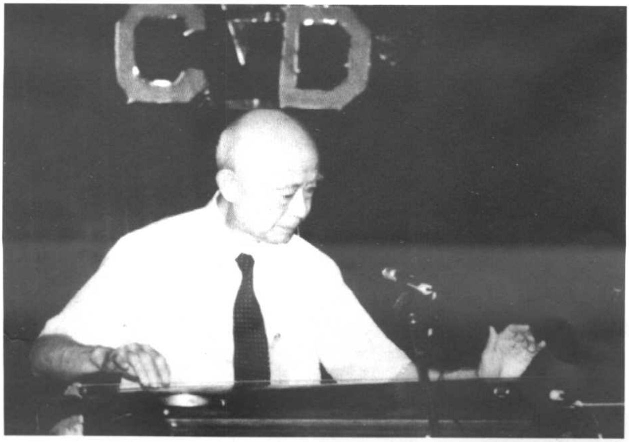
1995.11 福州　中日音乐比较研究国际学术研讨会。
杜庆云摄

ACADEMIC ACTIVITIES,1995

学术活动

1995.11　北京　《中国音乐学》创刊十周年座谈会。
刘晓辉摄

1995.10
开封
《中国音乐年鉴》第六届学术研讨会。
韩钟恩供稿



1995.7
成都
中国古琴艺术国际交流会。
陆士斌供稿

ACADEMIC ACTIVITIES,1995

音乐会

1995.1 北京 新春音乐会。 陆士斌摄

1995.11
北京
中央歌剧芭蕾舞剧院首演意大利歌剧《图兰朵》。
周华印摄

1995.9 北京 音乐剧《秧歌浪漫曲》。刘晓辉摄

音乐会

1995.3
北京
台湾著名指挥家陈澄雄音乐会。
陆士斌摄

1995.5
北京
“为了爱乐希望小学”95大型募捐义演音乐会。
陆士斌摄

1995.1
北京
北京一六六中学管乐团、北京金帆艺术团管乐三团专场音乐会。
鲁松龄供稿

CONCERT,1995

1995.10　北京　钢琴大师阿什肯纳齐访华演出。
陆士斌供稿

1995.10
北京
奥地利第一女子室内乐团访华演出。
陆士斌供稿

1995.9
北京
法国著名艺术家阿兰·马里翁长笛音乐会。
陆士斌供稿

比赛

1995.10　北京　全国职工业余合唱大赛。　穆景林摄

1995.8
上海
“东方杯”全国
青少年古筝演奏
比赛。
杜庆云摄

1995.8　北京　全国群众歌咏比赛获奖音乐会。
陆士斌摄

编　　辑　（按姓氏笔划为序）
田　青　刘　石
刘　军　乔建中
孙建英　项　阳
张振涛　常　静
韩锺恩　魏　磊
编　　务　张丽华

责任编辑　金　凯
图片编辑　刘晓辉
英文翻译　蔡良玉
封面设计　郑在勇

目　　录

纪念创编十周年特辑

题　辞

●寄语《中国音乐年鉴》创编十周年 1987—1996　3
——贺绿汀　吕　骥　周巍峙
李焕之　刘忠德

专　文

乔建中●君子之道，阇然而日章　8
——为《中国音乐年鉴》第十卷出版而作
田　青●年鉴十年有感　12
吴祖强●中国音乐史学的珍贵文献　16
于润洋●年鉴功不可没　16
樊祖荫●为了音乐事业的明天　17
——贺《中国音乐年鉴》创刊十周年
赵宋光●继承《史记》传统，发扬于当代　19

[英]钟思第●灵感的源泉 20

综　述

梁茂春主持专栏/创作及有关评论

居其宏●雅俗分流之后 23

——1995年的歌剧音乐剧创作

石　夫●1995年舞蹈(舞剧)音乐 29

项筱刚●1995年交响音乐创作回顾 33

彭　丽●1995年民族乐队作品综述 41

严　镐●勿忘国耻　祈求世界和平 47

——1995年中国合唱创作回顾

李西安●"不容忽视的作曲家群体" 50

——1995年世界华人音乐创作掠影

附:宋　瑾整理●瞿小松:"五音令人耳聋,五色令人目盲" 55

附:宋　瑾整理●陈其钢:走出现代音乐传统 63

项　阳主持专栏/学术研究(史论部分)

高　兴●中国古代音乐史研究综述 66

江　江●中国近现代音乐史研究 75

景蔚岗●汉族传统音乐研究 81

周青青●1995年民歌研究 89

乌兰杰●1995年中国少数民族音乐鸟瞰 94

丁承运●古谱研究 102

李幼平●1994年音乐文物资料与音乐考古研究情况综述 106

方建军●1995年音乐考古发现与研究 119

姚亚军●1995年外国音乐研究综述 125

刘 石主持专栏/学术研究(学科部分)

罗艺峰●音乐学方法论 129

牛龙菲●1995年音乐美学研究述评 139

蒽 何●1991—1995年音乐表演美学研究综述 160

邵桂兰●音乐心理学研究概观 168

陈铭道●1995年民族音乐学一瞥 173

邓光华●近年原始宗教音乐研究 182

周小静●基督教音乐研究 190

彭志敏●1995年度作曲技术理论研究情况综述 195

孙建英主持专栏/音乐教育·音乐表演

李妲娜、宋 丹●跨世纪的号角——第六届国民音乐教育改革研讨会综述 207

杨通八●中国音乐学院音乐教育系的筹建和发展 212

鲁松龄●北京中小学业余管乐队音乐教育 217

储声虹●《声乐教学法》是一本好教材 222

张殿英●1995国际华夏器乐展演年“国际中国民族器乐独奏大赛”述评 224

冬 青●华夏室内乐团 229

颂 非●华韵九芳 233

孙建英●《中国音乐年鉴》中的音乐表演与音乐教育栏目 235

专　栏

张振涛主持专栏/民俗音乐实录

乔建中、薛艺兵、[英]钟思第、张振涛● **冀中、京、津地区民间"音乐会"普查实录(续二)** 243

韩　军●**山西北路梆子测音报告** 269

项　阳主持专栏/地方音乐

广东音乐专栏撰稿人● 291

——赵宋光　刘彤文　冯明洋　黄家齐　陈天国　陈浚辉　谢导秀　何　平　星海音乐学院钢琴系　李　晓　星海音乐学院师范系钢琴教研室　黄天东　钱文瑛　谢　耿　佛山南方电子音像公司　杨　霓

1995年度[地方音乐新闻]● 370

——广东　广西　河北　黑龙江　湖南　山东　山西　香港　延边

史　鉴

观察员

特约观察员宋　瑾●**"浮瓶信息"与文化出路** 379

——对"新潮"音乐的别一种反思

今史辨

《中国音乐年鉴》史　工●
架构可持续发展框架　395
——再及跨世纪中国音乐学学科建设

专题报导

名人录

●1995年[中国音乐名人录]　425
——歌剧《苍原》主创人员
激光唱片《阿姐鼓》主创人员

特　稿

●《中国音乐年鉴》第六届学术研讨会纪要　426
●杨荫浏中国音乐学研究基金工作报告　433
附：黄翔鹏●杨荫浏中国音乐学研究基金缘起　438
郑子寅●首届中国民间鼓吹乐学术研讨会综录　440
[台湾]杨忠衡●台湾音乐杂志风云简史　451
[新加坡]陈慧珊●"东亚之声"　458
——荷兰《磬》中国音乐研究欧洲
基金会第二届国际研讨会纪要
[美]理查德·科尔威尔(蔡良玉译)●
美国教育中的音乐：1996　467

香港特辑

韩锺恩●别一种狂欢：
"九七"之前的最后一个圣诞节　477
——一九九六年末香港之行报告
韩锺恩整理●附后补述：

香港有关音乐/艺术机构 520

人物专访

编辑部记者●田野——民族音乐学之基础 543
——访巴黎人类博物馆
民族音乐学实验室主任
B. 洛尔塔一雅各布先生

编辑部记者●对"急迫民族音乐学"的呼唤 549
——访法国著名民族音乐学家
G. 鲁热先生

田 青●余其伟与广东音乐的文人化 557

编辑部记者●我期待,中华文化精神
与香港本地特色的有机融合 565
——香港中文大学音乐系主任、
香港作曲家联会主席
陈永华教授采访报告

追思录

丁芷诺●永远怀念亲爱的父亲丁善德 572

本年纪事

十大新闻

●1995年[中国音乐十大新闻] 579

1995年重要音乐活动

●纪念刘天华诞辰一百周年/北京 580

●全国音乐评论座谈会/安徽淮南 580

●歌剧《白毛女》研讨会/北京 581

●'95 中国古琴艺术国际交流会/四川成都 582
●中国少数民族音乐学会第六届学术研讨会/广西南宁 582
●文艺晚会《光明赞》/北京 583
●第二届聂耳、冼星海全国声乐比赛/广东东莞 583
●《国歌》创作60周年座谈会与纪念音乐会/北京 584

1995年音乐活动纪事
孙建英辑●1995年音乐活动纪事 585

资料汇编

《中国音乐年鉴》资料库
●音乐学术语档案
——音乐存在方式 603
●音乐(学术)活动档案
——第二届京沪闽音乐创作研讨会 620
●音乐出版档案
——近年音乐出版物/图书 622
近年音乐出版物/音响制品 641

博士论题
卞 萌●中国钢琴文化之形成与发展(提要) 645
[台湾]赵 琴(皓明)●二十世纪中国声乐的发展及创作、演唱的民族风格研析(提要) 648
张振涛●传统笙管音位的乐学研究(提要) 650

邢维凯●西方音乐思想史中的情感论美学(提要) 652
刘 红●苏州道教科仪音乐研究(提要) 658
——以"天功"科仪为例探讨苏州道乐之形态特征及相关文化现象

音乐比赛评奖

孙建英辑●1995年国内音乐比赛获奖者名单 660
文化部第五届"文华奖"评奖(660)中国口岸之歌评奖(661)'95国际中国民族器乐独奏大赛(661)中国工人歌曲新作征歌活动(663)'95"东方杯"全国青少年古筝演奏比赛(665)"深圳商报杯"全国歌咏比赛(665)'95全国室内乐(弦乐四重奏)比赛(666)第三届金唱片奖(666)第二届聂耳、冼星海全国声乐比赛(667)
孙建英辑●1995年国际音乐比赛获奖者名单 668
声乐(独唱,合唱)弦乐器(小提琴,大提琴)键盘乐器(钢琴,手风琴)

音乐出版

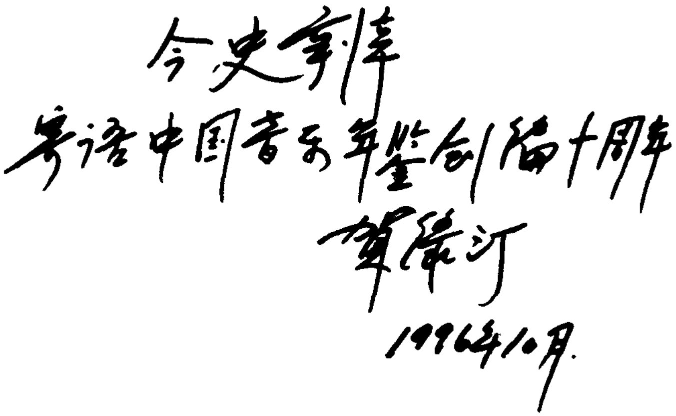
张丽华辑●1994年音乐新书目录索引 669
张丽华辑●1995年音乐论文目录索引 684

●编后记 742
●英文目录 744

纪念创编十周年特辑

题辞

专文

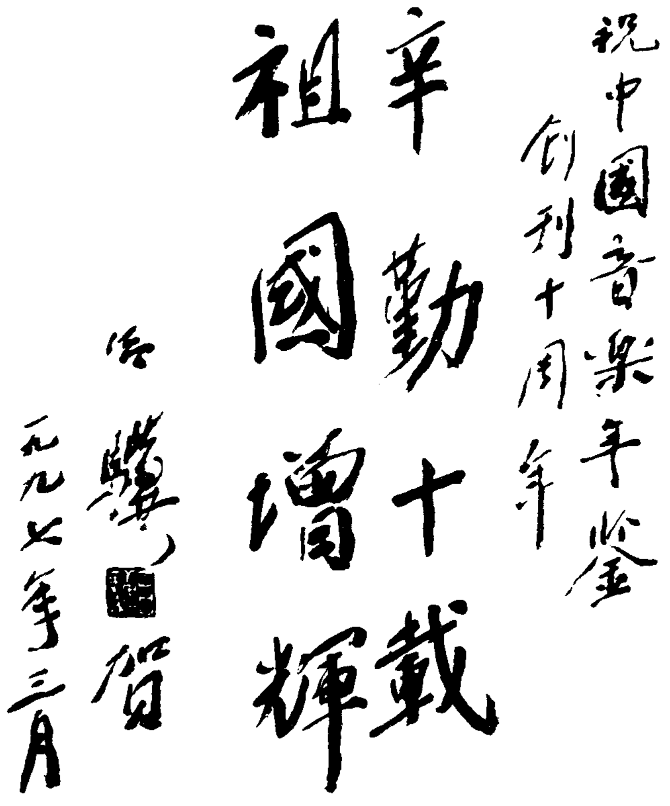


贺绿汀、中国音乐家协会名誉主席，上海音乐学院名誉院长

1996 年 10 月 19 日题写，上海

● 今史辨

寄语中国音乐年鉴创编十周年

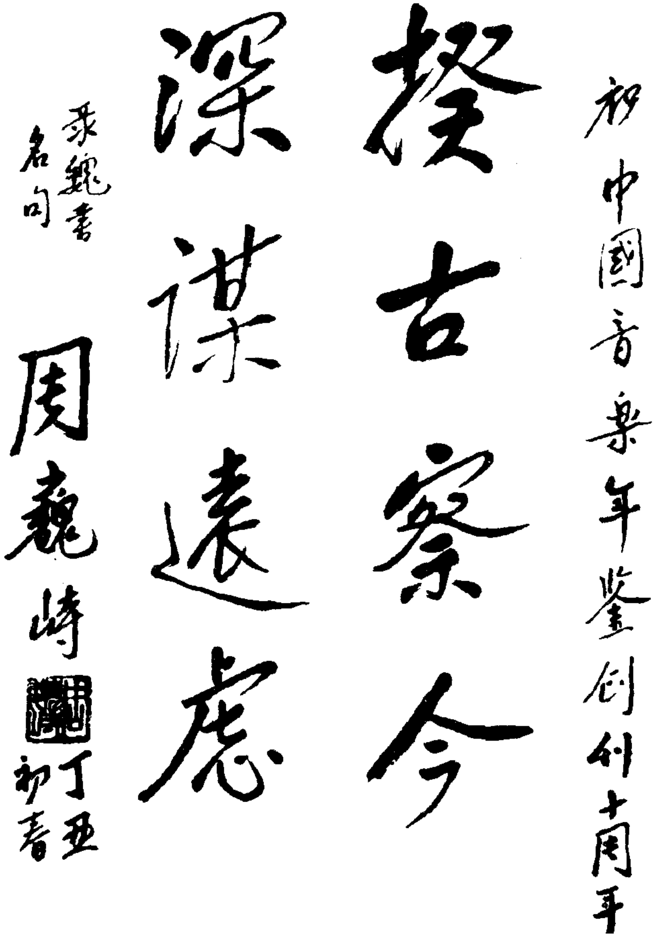


吕　骥，中国音乐家协会名誉主席

1997 年 3 月 26 日题写，北京

● 祝中国音乐年鉴创刊十周年

辛勤十载　祖国增辉



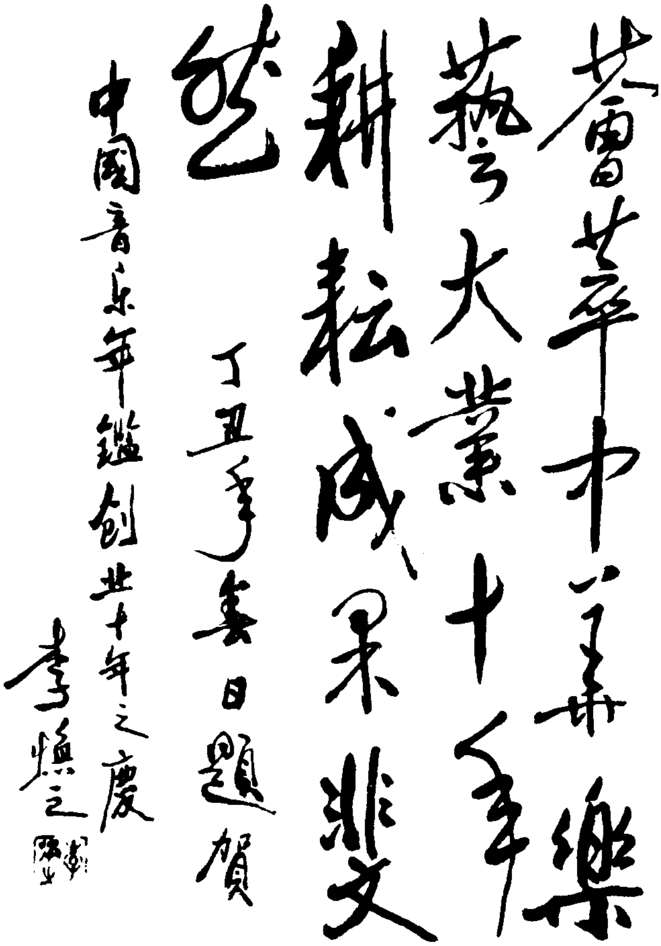
周巍峙，中国文学艺术界联合会主席

1997 年 3 月 19 日题写，北京

● 祝中国音乐年鉴创刊十周年

揆古察今　深谋远虑

（录魏书名句）

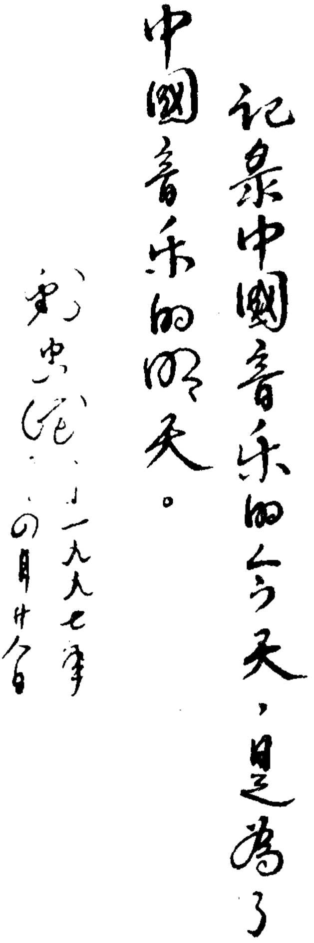


李焕之，中国音乐家协会主席

1997 年 3 月 24 日题写，北京

● 荟萃中华乐艺大业　十年耕耘成果斐然

丁丑年春日题贺中国音乐年鉴创业十年之庆



刘忠德，中共中央宣传部副部长，中华人民共和国文化部部长

1997 年 4 月 28 日题写，北京

● 记录中国音乐的今天，是为了中国音乐的明天。

君子之道，闇燃而日章

——为《中国音乐年鉴》第十卷出版而作

乔建中

这是两年来我第三次为我们自己的刊物写纪念性文章了。第一篇是1995年为庆贺《音乐学术信息》刊出60期而作的《60期感言》(载《音乐学术信息》1995年第4期)；第二篇是1996年为纪念《中国音乐学》创刊十周年而写的《十年一回首》(载《中国音乐学》1996年第1期)。倏忽之间，《中国音乐年鉴》竟然也轮到了“庆贺”的日子。作为一个比前两种刊物更多地参与了编辑出版工作的该刊的当事者，此时此刻，与它相关的种种经历，一一清晰地浮现在眼前：抉择中的思考，创造的欢乐，成功的喜悦，受挫后的郁闷，求助中的苦涩，每次拿到新卷本时的“成就感”，似乎都体味过了。但最终，我们还是日复一日地编，年复一年地

出，连“滚”带“爬”地完成了十大卷。抚今追昔，掩卷沉思，对这本中国音乐历史上第一次编撰的《中国音乐年鉴》，其成绩与不足，其经验与教训，我们同样应该认真地“鉴”一下，以利于今后再编。但真要做好这件事还须费很多时日。这里，仅就自己想到的先说几句，并提供给大家作为讨论这一问题的参考。

首先，我们当初为什么要编这本《中国音乐年鉴》？

记得一位同窗很带感情地说：音乐研究所应当记住自己的特定位置。因此，在选择项目、确立学术方向时，最好去做对国内外学术研究产生深远影响，别人想做缺乏必要的条件而我们努力一下就能基本做成的那种工作。他的话很平实，但却很“到位”，或者说抓住了某种历史的实质。粗略回忆起来，音乐研究所在五、六十年代完成的《湖南民间音乐普查报告》、《琴曲集成》、《中国古代音乐史资料辑要》、《中国古代乐论选辑》、《民族音乐概论》，七、八十年代出版的《中国民歌》（四卷本）、《中国音乐词典》、《中国音乐史图鉴》，九十年代编撰的《中国乐器图鉴》、《中国音乐词典》续编、《中国音乐文物大系》（十卷本）等似乎就属于符合上述要求的项目和工作。1986年，处于改革中的音乐研究所，已经办起了《中国音乐学》（季刊）和《音乐学术信息》（双月刊），它们实际上是黄翔鹏先生主张的“开门办所”方针的直接体现。而就在这一时期，社会上不少学术领域纷纷开始编撰全面反映本学科学术现状的“年鉴”。作为一个长期治理中国音乐史学与中国传统乐学、关注当代中国音乐发展，并已初步形成自己的学术传统的专门音乐研究结构，一方面受到学术界“年鉴”热的感染，另一方面又考虑到自己“特定位置”所赋予的特殊的历史责任，以及黄翔鹏先生提出的“以资料工作为中心”办所方针的落实，编辑《中国音乐年鉴》的构想便应运而生。这样，两年之内，我们一下子开了三个不算太小的学术窗口。这等于自己把自己推到社会科学研究的大网络中，既让学术界关注我们在本领域的“一举一动”，又促使我们主动地参与到未来与日俱涨、相互不断渗透的

学术潮流中去。对于往日较为闭塞的音乐研究所来说，这不仅是一个有战略意义的举措，而且也是对自己在当代的学术生存的历史性考验。再说得具体些，“年鉴”的编撰，实际上是为当代乐人自己修治本领域“年度”历史第一次树起了一面旗帜。从而，使我们的这项工作在整个学术界获得了自己应有的位置，也尽到了我们这个学术单位和我们这一群人应该承担的一份历史责任。

其次，我们编撰“年鉴”的基本宗旨是什么？

我想特别指出：第一，就其实质来说，“年鉴”应该是我国年度音乐生活“史料”的书面化和系统化记载。面对丰富多采、变化繁复的当代音乐生活，哪些可以进入“历史”，哪些被淘汰，这当然与编者、撰稿者的主观选择有关。但作为“年鉴”的主持者来说，我们的全部重心是在资料的全面、翔实和真确方面，也就是说，全面、翔实、真实、准确的音乐资料，是编撰年鉴的基础。就此而言，我们遵奉的是“资料至上主义”。然而，在实际的音乐生活中的这些“资料”，有学术的，有非学术的，有静态的，有动态的，有无序的，有较系统的，有局部、零散的，也有较全面、完整的。在这种情况下，编者的“取舍”就又成为至关重要之举。我们必须按照已经预设的框架将其一一归纳，整合为分类而又有序、多样而又有机的，具有全方位观照性质的，能基本反映本年度历史面貌的音乐生活全书。“年鉴”的基本构料是各种各样学术的、非学术的信息，但“年鉴”一旦编完出版，它就变成历史。再丰富的生活，再有内涵的现实，也只能是一种随时流逝的无法原样再现的“历史”。唯有人们通过自己的观察，并把它尽可能地记录下来，历史才成为认识世界、创造未来的重要参照。在这方面，自司马迁氏开始的史学传统精神已为历代史学家树立了令人仰慕的治学典范。所以，我们从一开始就遵循此种传统，希望自己记录、梳理的历史成为后人了解今日音乐文化的一面明镜。第二，要编好“年鉴”必须自始至终得到全国同行的支持、帮助。积四十余年之经验，凡上述所有考察、编撰活动，几乎全部都是音乐研究

所与各地同道合作进行的。学术工作尚且如此，类似“年鉴”这样面及全国的编撰工作就更难以离开大家了。除了作者队伍的广泛性以外，“年鉴”中的很多栏目，多年以来，实际上就是各地同行直接编写的。如自1990卷开设的“地方音乐专栏”、“民俗音乐实录”及各地音乐大事记等。另外，从1990年开始，配合“年鉴”编撰，我们一连举行了七次专题学术研讨会，既编了书，又不断地宣传、强化了大家的“年鉴”意识。所以，“年鉴”编辑部形式上在音乐研究所，实际上在全国。十年了，我们已从这种“大年鉴”路线获得了很大的益处。

再次，编完了十卷，今后有什么新打算？

任何事业的成功，总会伴随着曲折和苦涩，何况是我们正处在国家社会全面转型的特殊时期。过去十年，“年鉴”的出版，真是“一波三折”，如“幽灵”缠身。这一点，人们从书脊上出版社的名字频繁更换可略见“端倪”。十年之内，我们换了五个出版社，这在全国300余种“年鉴”中，我相信是独一无二的。它活活现出经济转型年代我们编书人的尴尬处境。当然，我在这里想说的是事情的另外一面。那就是某些有识之士的比金子还可贵的理解。1990年，当原出版社正式提出“断奶”的决定后，在万般无奈之下，想到山东教育出版社还有一位老朋友徐世典。于是，不顾酷热，我和编辑部的三位年轻人南下济南府，去向他求援。到底是老朋友，徐“老总”慨然应允，使此行异常顺利。而且，他的两位上司，张社长和王总编，也都表现出感人的宽厚和雅量，这是我终身都难以忘怀的一件事。虽然已经过去许多年了，但我仍然要向他们三位深深地致以敬意。以后当然还发生了许多故事，但仅此一例，大家便可以想象出那“十年艰辛不平常”的困境了。但说到今后的打算，那我还是要说，我们想再干十年，再编十卷。因为我相信，我们还会碰上张、王、徐三位老总那样的“出书人”。

《礼记》云：君子之道，闇燃而日章；小人之道，的燃而日亡。做学术已是冷寂之事，编“年鉴”更“冷”更“寂”。但人生在世，

各寄其志。《中国音乐年鉴》虽然是“年鉴”大家族中的平常一员，但我们仍然愿意编好它，让它伴随着如火如荼的音乐生活，悄悄地慢慢地燃着。

1997.5.23，于京东朝外红北－1－11－6
司仁斋

（作者系中国艺术研究院音乐研究所所长，
《中国音乐年鉴》名誉主编）

年鉴十年有感

田　青

年轻时读两汉魏晋人诗，觉不出来。不但不理解为什么魏武“横槊临江”之时还要慨叹“何以解忧，惟有杜康”，更不明白人活得好好的，为什么非要“生年不满百，常怀千岁忧”不可？对诗的体验，就象对生命的体验，是一定要在生命的过程中逐渐深入的。这种体验，一定要“功到自然成”，也一定象禅宗对“悟”的精辟阐述一样：“如人饮水，冷暖自知”，旁人的任何感受都代替不了你自己的感受。没有那口水通过你嘴巴、喉咙的一瞬，你便没有“饮水”的体验，也就没有对水冷暖、甘

苦的判断和感觉。而对个体生命现象短促、脆弱的发现和无奈，以及对人类整体生命漫长、坚韧的浩叹，则是魏晋时人对中国文化的最大贡献。也许，正是由于人“常怀千岁忧”，所以人类才与其它动物有了根本的区别，人类才逐渐有了一种叫做“文化”的东西；也正是由于“生年不满百”，人们才会有记下自己的行为、思想留给后人的冲动，而人类也才有了历史，使“无奈”的个体生命得以在瓜瓞绵绵的人类生命链条中成为不可替代的、独立的一环。

年鉴的十年，已成为我和我的同事们个体生命的一部分。虽然，《中国音乐年鉴》对整个中国音乐的作用只能由后人去评说，而我们个体生命的价值也是微不足道的，但是，对我们而言，年鉴无疑使我们这十年的生命变得更充实、更丰满。换句话说，如果没有年鉴，我们这十年的生命可能是另外一种样子。另一方面，对中国音乐而言，年鉴的出现也绝不是微不足道的。十年前，中国音乐界没有人因“常怀千岁忧”而自觉地为今人和后人把中国音乐界今天发生的事记录下来，从十年前开始，我们有了。而历史就象酒一样，越久，你才越能感受出它的滋味来。

1986年，已故的黄翔鹏先生刚刚结束他壮年的坎坷和学术上的积累阶段，迎来他生命的辉煌期。他在担任中国艺术研究院音乐研究所所长后一反过去“以研究为中心”的传统，提出了“以资料为中心”的口号。“兵马未动，粮草先行”的说法在军界可能是常识，但在当时的学界，却只能说是远见卓识；大家对这一口号正确性的共识，是在其后的数年间才逐渐形成的。我自己当时便对此缺乏敏锐的认同感。所以，当黄先生请我“帮忙”，希望我担任年鉴首卷的副主编，具体负责年鉴的工作时，我还是有一点勉强的。只是出于“师生之谊”，出于对“新任所长”工作的“支持”，我才答应下来。我当时私下里打算顶多干一、两卷，待年鉴有了样子，编辑工作走上了正轨，我就不干了。没想到，这一干便是十年。而这十年里的风风雨雨，却几乎浓缩了人生的一切感受；命运之于我，何其厚也！

虽然我从首卷起便对年鉴的工作负责，但年鉴的创意和提出年鉴最早构架的却不是我。黄先生的创意和决断功不可没，年鉴初步框架的设想，则是年鉴最早的编辑部主任文彦等老同志们提出来的。参加年鉴首卷工作的安杰、郭诚、孙建英、王秋萍、钱小霞等人的共同努力，使中国第一本真正意义上的“音乐年鉴”在1987年得以问世。从编辑1989卷开始，韩锺恩担任副主编，他的锐意进取和孜孜以求，不但给年鉴带来了一股新风，也保证了年鉴主编在因故脱离工作岗位的一年半时间里编辑工作不受影响。没有主编、副主编的名字而只署名“《中国音乐年鉴》编辑部编”的1990卷，“编后记”换了文风，但正如“编后记”开宗明义所言：“历史不会中断，当然历史书也得继续写下去”。就是从这卷开始，年鉴增加了“新学动态”、“世纪鉴”、“地方音乐”等专栏；也是从这一年开始，年鉴开始每年都要和某一个地方联合召开一次学术研讨会，探讨与中国音乐发展密切相关的问题。至今，这样的学术会议已经开了七次。年鉴越办越顺，更注重实用性，更注重与各地音乐界的广泛联系，更注重对音乐界现实问题的参与。“一生二，二生三，三生万物……”的话再一次在年鉴的“后记”中出现并再次被事实所证实，反映了“史工”（不是史官）们对今天和明天的可贵的责任感。

以后，年鉴的工作人员和栏目多有变化，但一种全面观照与具体而微的关注相结合，积极参与精神与客观的历史评判标准相结合，阶段性的学术总结与长期的资料积累相结合，编辑部专业资料人员的资料收集与外邀撰稿人的综述写作相结合，相对稳定的撰稿队伍与尽可能全面反映地方声音的努力相结合，力求客观、朴素、严谨、求实的“年鉴风格”与撰稿人个人风格相结合的一种“类似风格的东西”却逐渐地形成了。任何不带偏见的人都看得出：年鉴在成长。

当然，在《中国音乐年鉴》成长的同时，我们每一个编辑人员也都在成长，都从年鉴的编辑过程中受益，我们培育了年鉴，年

鉴滋养了我们。在编辑年鉴的十年里，工作逼着我们关注全国各地（包括世界各地）中国音乐界发生的每一个事件、发表的每一篇文章、上演的每一场音乐会……我们以极大的热情关注着这一切并仔细拾起中国音乐发展的每一片足印，如果不是为了年鉴，我们任何人肯定都没有这份耐心和视野。

我在《中国音乐年鉴》首卷（1987）的“前言”中说：

“‘鉴’的作用是‘照’，人每天照镜子，以去垢净面；我们的音乐事业发展很快，也需要每年照一照，才心中有数。今天过去了，今天发生的事在明天便成了历史。清代学者王夫之说：‘所贵乎史者，述往而为来者师也’，把一年的史实记下来，是为了我们音乐事业的明天。”

“述往而为来者师也”，是我和我的同事们所始终遵循的原则和追求的目标。我们在商品大潮汹涌澎湃的十年里，甘愿为中国音乐的明天记下今天的事情，甘愿为音乐界的同行们积累、提供建设中国音乐大厦的砖瓦木石，甘愿在“史”的王国里做一个默默的“史工”——一个“工蜂”一样的“记史的工人”，当然，愿虽愿矣，真正做得如何，却是另外一回事。从内容到装帧，从邀稿到发行，都未尽人意。尤其是最近的一、两卷，由于各种各样的原因，拖期现象已到了不能容忍的地步，这其中，我的“不力”有无可推卸的责任。

两汉魏晋人以其对生命特殊的敏感体味到“人生苦短”，因此才在充分发展了放任旷达、崇尚自然的伟大艺术的同时，充分发展了中国的史学。从司马迁、班固到陈寿、王隐、孙盛、干宝、习凿齿，从《史记》到《三国志》，都突破了个体生命“不满百”的局限，为后人留下了指点评说的可能。而“死后是非谁管得，满村听说蔡中郎”也未必是什么坏事，能让乡村野老讲唱一番的人与事，毕竟都是历史。

1997.5.19，北京

（作者系《中国音乐年鉴》主编）

中国音乐史学的珍贵文献

吴祖强

中国音乐年鉴既是资料，也是史书，是我国音乐史学的珍贵文献。

贺中国音乐年鉴出刊十周年。

1997年春，北京

（作者系中国文学艺术界联合会副主席，中国音乐家协会副主席，中央音乐学院教授）

年鉴功不可没

于润洋

《中国音乐年鉴》十年来为我国的音乐建设事业做出了重要的贡献，功不可没。

在年鉴创刊十年之际，谨祝年鉴在未来的第二个十年中取得更大的成绩。

1997年6月，北京

（作者系中央音乐学院教授，中国艺术研究院音乐研究所特约研究员）

为了音乐事业的明天

——贺《中国音乐年鉴》创刊十周年

樊祖荫

《中国音乐年鉴》今天要出第十卷了，作为它的忠实的读者和最早的撰稿人之一，我谨向《年鉴》编辑部的全体同志致以诚挚、热烈的祝贺。

十岁，对于一个人来说，已初入少年阶段；而对于永无止境的“年鉴”来说，则仅是刚刚起步而已。但，同是“起步”，却有稳与不稳之分，正与不正之别。从已出版的九卷《中国音乐年鉴》来看，其步子是稳的，其路子是正的，且越走越健，越走越宽。首卷（1987年卷）不仅明确了创办《年鉴》的宗旨，而且已经搭就了“综述”、“本年纪事”和“资料汇编”三大部分的明晰框架。以后每年一卷，则随着音乐生活的发展、新的音乐事件的发生与编辑部视野的扩大、经验的丰富，而不断地充实内容、调整栏目。至1995年卷，业已扩充成为“综述”、“专栏”、“史鉴”、“专题报道”、“本年纪事”和“资料汇编”六个部分，至于其间的小栏目则分

得更细、更有针对性。它们忠实地记录着每年的中国音乐事象，成为我国最为迅捷、最为可靠的汇集当代音乐史料的工具书。

与编辑部的努力成正比的是，随着《年鉴》撰稿队伍的不断扩大，质量的逐年提高，读者面也越来越宽，它所起的作用日益明显，影响越来越大，已成为音乐界尽知的、不可或缺的重要书刊。人们从中不仅可以了解到各自专业或各自工作领域的最新动态和发展趋势，而且还可了解到整个中国音乐事业的发展概貌，因而《中国音乐年鉴》就不但为音乐史家们所青睐，为广大音乐工作者所钟爱，而且也已逐渐为音乐文化的各级决策机构所重视。

现如今，想要做一点学术上的事情都是挺难的，更不必说搞这种学术大举措了。办这个既费神费力费时又要自己找钱才能维持下去的"音乐年鉴"，其苦衷可想而知。凡是读过《中国音乐年鉴》1995年卷"编后记"的人们，对此更会留下深刻的印象。但《年鉴》编辑部的同道们是好样的，你们抱定"为音乐事业的明天"这一信念，不仅不为那"大河上下，百舸争流，弄潮儿向涛头立"所动，耐得住寂寞，而且还要自己"箍桶搓绳"去"打水"，以"大润天下干渴之士"。这是何等样的精神！我想，大家喝了你们打上来的水，是决不会忘记你们所付出的辛劳的。我也和许多读者一样，每当读完一本新出版的《中国音乐年鉴》之时，总会有"真解渴"的亲身感受，都会从心底里发出对你们的敬佩之情。

乘此短文结束之时，让我再道一声"谢谢"，感谢你们十年来所作出的无私奉献，并祝你们在今后的工作中取得更大的成绩，把咱们的《中国音乐年鉴》办得更好。

1997年6月6日

于北京丝竹园

（作者系中国音乐学院教授）

继承《史记》传统，发扬于当代

赵宋光

《中国音乐年鉴》自1987年创刊以来，坚持一年一卷正常出版，把现实记载为历史，使我国音乐界有自己的编年史。《年鉴》自觉继承《史记》的伟大史学传统，发扬于当代。上月我拜访了韩城司马迁祠，从司马迁墓的山顶上遥望黄河滚滚南奔，无限感慨。《年鉴》不仅记载事实，而且组织种种专题性的学术研讨，表明树立了推动音乐学术发展的高目标。

1996年12月5日，广州

（作者系星海音乐学院教授，中国艺术研究院音乐研究所名誉研究员）

灵感的源泉

［英］钟思第（Stephen Jones）

对于中国及世界各国的中国音乐学者来说，《中国音乐年鉴》从 1987 年以来便成为一套必读书。该刊首卷反映了 1986 年中国音乐的全貌，正好也是在这一年，我首次访问拜会了音乐研究所的诸位大师，并开始进行中国音乐的研究。从那时一直到今天，“年鉴”一直在给我珍贵的启迪。通过“年鉴”，我得以在中国音乐和中国音乐研究的大海中徜徉。“年鉴”（尤其是专栏及带书目的专题综述）一直是指引中国音乐新成就的路标和灯塔。除了“全面”与“综合性”以外，它还反映了这十年来音乐领域内所有的新方法和新见解。通过黄翔鹏、田青、韩锺恩、乔建中等人的努力，“年鉴”没有变成一套冷冰冰的工具书，而最终成为所有使用者灵感的源泉。

1997 年，伦敦

（作者系英国伦敦大学亚非学院研究员，中国艺术研究院音乐研究所特约研究员）

创作及有关评论
学术研究
音乐教育·音乐表演

综述

雅俗分流之后

——1995年的歌剧音乐剧创作

居其宏

1995年的歌剧音乐剧创作，有两个很鲜明的特点。其一，从作品的体裁风格的范式来考量，严肃歌剧（大歌剧或正歌剧）与音乐剧（音乐喜剧、轻歌剧、通俗歌舞剧）之间的体裁反差更显突出，各自的美学特征和风格规范更为彰著，出现明显的雅俗分流的趋势。其二，从作品的思想艺术质量来考量，严肃歌剧整体水平有明显提高，一度创作，二度创作均表现出相当强烈的精品意识，整体体现的剧场魅力大为增强；相比之下，音乐剧的整体制作水准普遍令人失望，所以出现了雅的渐高渐雅，俗的半生不熟的状况。

1995年的严肃歌剧创作，数量其实并不多，辽宁省歌剧院的《苍原》（黄维若、冯柏铭

编剧，徐占海、刘辉作曲)、江苏省歌剧舞剧院的《孙武》(戴晓权、艾芊编剧，崔新作曲)，如果再加上首演于1994年但在本年参加上海莎士比亚戏剧节的《特洛伊罗斯与克瑞西达》(沈正钧编剧，徐坚强作曲，哈尔滨歌剧院演出)，一共才有三部，但它们却以其厚重的主题和各具特色的艺术表现，为1995年度在当代歌剧史上的地位浓浓地写上一笔火红与辉煌。

《苍原》是以200年前游牧在沙俄伏尔加河领域的土尔扈特人在渥巴锡汗率领下举族东迁，战胜千难万险终于回归祖国的历史事件为素材而创作的，说实话，由于十几年前武汉歌剧院早就搞过一部题材完全相同的歌剧《启明星》，后来这一题材又搞广播剧，又拍电影，歌剧再来炒冷饭，其效果如何实在是令人怀疑的。与许多其他同一题材的作品一样，《苍原》仍把全剧的核心动作设定在“东归与否”这个基点上，由渥巴锡汗为首的“归”派与艾培雷大台吉为首的“留”派构成激烈对抗的两极，形成巨大的戏剧性张力场，又让大将舍楞和他的恋人娜仁高娃游离在两极之间，他俩在归留问题上的基本立场和态度的每一个细小变化与举动，都直接影响着甚至决定着土尔扈特人的东归命运和全剧的发展方向。而剧作者紧紧抓住这一点把文章做足，让渥巴锡和艾培雷分别以不同的方式对这对恋人施加影响，竭尽千方百计将他们拉入本方营垒以加重自身的砝码；也正因为如此，这两位归留领袖又不可避免地卷入了一场民族的、历史的、现实的、宗族的、个人的情感、爱情、权力和利益的犬牙交错的角逐与争斗之中，从而演出了一场扣人心弦的东归英雄传。我认为，此剧在戏剧矛盾、人物关系的设置上，在动作的丰富性和核心动作的鲜明性上，在戏剧情节的运动、冲突的组织与推进的逻辑性上，在悬念的设置、发展与解决上，在高潮的准备、展开、蓄势及其总爆发的有机性方面，均显出较强的组织能力与驾驭功夫。这在我国歌剧文学创作中实不多见。

《苍原》的音乐写得凝重、粗犷、刚毅而沉雄，戏剧性、冲突

性场面那奔腾的音流与歌唱性、抒情性场面那动人的倾诉，两者交相辉映和强烈对比，构成立体化的交响。自然，娜仁高娃、渥巴锡、舍楞这几个主要人物均有较细致的音乐刻画，也各有较精彩的咏叹调，但以娜仁高娃的几首咏叹调更具光采。剧中的几首重唱曲也值得称道，如那首在全剧中多次出现的爱情二重唱主题以及由一首二重唱逐渐发展而成的三重唱、四重唱和五重唱。虽然后者的发展过程及各个声部的渐次加入并非都有明确的戏剧使命，而是更多地着眼于音乐展开的需要，每个声部的旋律性格也未必与它所代表的人物性格相吻合（如两个性格不同的人物加入重唱时分别唱着同一个主题），但其多声部交织所形成的复杂音响基本上能够与登场人物的复杂心绪相对应，因而具有一定的戏剧性内涵。就我视野所及，像这一类多声部重唱不但在我国歌剧中极难一见，就是在近百年我国专业音乐发展史上也是不可多得的。

在《苍原》中，合唱的大量使用是其特色之一，这也是和它的史诗性风格相一致的。其中一些合唱段落写得非常出色，如第一幕男声诵经的合唱以雄浑低浊的音响和古奥难解的经文为我们营造了一种神秘不可知的宗教氛围，静穆而又庄严，造成极为强烈的听觉感受。另一首写部落群众对归留问题各执一词，大吵大嚷、各不相让的混声合唱也很有效果。但总体说来，作曲家未能充分运用各种合唱的不同音色、不同声区、不同声部组合、不同织体写法的变化与对比来强化它们之间的情绪与色彩反差，而是较多地依靠混声合唱及和声性织体，因此显得特点不鲜明，对比不强烈，变化不显著，造成听觉上的困顿。

总之我认为，《苍原》成功的奥秘不单单在于剧本的精彩或者音乐的动听、舞美的好看和表演的动人，而是在于以导演为中心，将一度创作和二度创作在一个高层次上整合为一个协调发展、有机统一的综合体。在这个综合体中，每一种艺术元素均以自己的独特优势积极地参与歌剧综合美的营造，将自身艺术魅力融入到歌剧综合美的整体之中。

《孙武》也是一部历史题材歌剧，它的主人公是中国历史上一位伟大的军事家。剧本的着眼点在于揭示孙武兵书中一句名言“不战而屈人之兵，善之善者也”的历史寓意，因此它把核心动作设置成孙武“写书复焚书，善战终反战”，通过孙武对战争与和平问题的深刻思考和历史感悟，写出了作为军事家的孙武和作为人道主义者的孙武之间不可调和的矛盾，以及蕴含于其中的深刻的悲剧性。

《孙武》的音乐创作给人的总体印象是出手不凡，音乐与戏剧、抒情性与冲突性、人物的情感与动作在整个戏剧进程中是协调发展、同步运行的，声乐部分与器乐部分相互结合、映衬也显得自然流畅，一气呵成，声乐旋律，尤其是孙武和楚云的独唱部分是有着动人的戏剧性的。一些舞蹈场面的音乐写得有色彩、有特点，合唱的写法简洁而富有效果。

我认为，作者们对孙武这个形象在理念上思考得不够透彻，因此在艺术处理上就有些把握不准，不知道该往哪个方向用劲。这个戏的情节安排应当要深掘一下孙武自焚兵书的内在依据，同时又要小心他把战争对人类的危害同《孙子兵法》这部中华巨著、世界经典区分开来。在音乐上加强孙武形象的刻划，尤其要写好他对战争严酷性诘问与反思的段落，写好他人生路标发生转折的那几个关键之点，他的形象才有力、生动、感人。

《特洛伊罗斯与克瑞西达》是根据莎翁原著改编的。此剧人物关系复杂、头绪众多，这在莎翁原著中便是如此，这大概也是它之所以较少被演出、人们对它也相当陌生的重要原因罢。实际上，歌剧在改编时已经作了一定程度的简化努力，但因先天不足，最终仍然给中国观众的理解造成了困难。

此剧的音乐创作无论从理念上还是在技法语言上都比较激进，即作曲家已经在音乐语言方面突破了传统的调性和功能和声的规范，在剧中大量使用调游移、多调性、无调性甚至某些十二音技法，音响尖锐紧张，富有戏剧性张力；声乐部分与器乐部分

结合得非常熨贴自然，讲究总体音响的交响戏剧性效果和情感世界、心理过程的真实表达；某些宣叙调也注意到了中国语言、语音的特殊规律和独特的韵律美——作曲家这些探索性的尝试，在国内歌剧界、音乐界得到了肯定和鼓励。但对中国一般歌剧观众而言，《特》剧无论从剧本到音乐自然是令人费解的。但平心而论，与郭文景的《狂人日记》相比，《特》剧还是守规矩的和比较传统的，其音乐也显得比较“悦耳”了。在《狂人日记》中，声乐旋律（如果可以称为旋律的话）是从人物语言的自然音调中引申出来的，实际上是基于语言的语音、语气、语势的自然走向并将之适度夸张为一种半说半吟式的吟诵性音调；而这种音调并非是由演员用美声唱出来，而是用接近生活本真状态的声音半吟半说出来的。因此，用传统的欣赏古典歌剧的美学标准来要求现代探索性歌剧，其错位现象的发生自然是不可避免的了。

与严肃歌剧创作的量多质高相比，1995 年的音乐剧创作实在乏善可陈。就我本人视野所及，在本年度公演的音乐剧大概只有中国音乐剧研究会推出的《秧歌浪漫曲》了。在此剧公演前的媒介报道中，人们对它抱有较高的期望值，因为：一，由中国音乐剧研究会组织创作，一定具有某种示范性；二，此剧总投资达百万元人民币之巨，在中国音乐剧制作史上大概要数投资老大了；三，主创班子尽是一些名流大腕，例如编剧王正、作曲刘振球、导演林兆华、舞蹈编导王举、灯光设计金长烈……这些人在他们各自的专业领域哪一个不是让人竖大拇指的人物？

恰恰正是这些名流大腕，把一个好端端的《秧》剧搞砸了。《秧》剧原是一个话剧本子，应该说原作是一个很不错的剧本，它所描写的秧歌艺人的生活和爱情的悲喜剧，为音乐剧提供了一个相当有特色、大有挖头的基础。王正的音乐剧改编本虽说不上在原作基础上有多大的创造和提高，但它依然保留了原作的精华，并且力求写出音乐剧自身的优势和特色。刘振球的音乐基本上是合格的，也有几段较动人的唱段，但总起来说音乐语言出新不够，风

格上有陈旧感。这个问题可以说在舞蹈创作中表现得最为典型和明显，舞台上无论是群舞还是双人舞，几乎都是原型秧歌的照搬，舞蹈编导几乎放弃了自己的创作使命。而整个舞台体现是拘谨的、呆板的、松散的和毫无激情的，许多原本有戏的地方、出彩的地方竟被白白地放过去了。服装设计、舞美设计全无创意，满台的陈旧感令人窒息。之所以如此，我看原因有：一，全剧组在风格定位上追求“土得掉渣”是导致风格陈旧的根本原因；二，主创班子忽视了音乐剧的特殊性的制作过程的复杂性，以为不过如此，我乃堂堂大腕何所惧哉？三，普遍的狂燥和急功近利，不愿在艺术创造上花苦功夫，死功夫，所谓呕心沥血，千锤万炼之类根本免谈，连最起码的敬业精神和认真态度也难得一见啦！在这种情况下怎么会有精品出现？

音乐剧的确是快餐文化，但不等于可以粗制滥造。急功近利的结果是无功而返，无利可图；粗制滥造的结果是写得快，演得快，忘得快。

1995年舞蹈（舞剧）音乐

石　夫

音乐是伴随着舞蹈、舞剧创作的步伐而与其舞步相激相荡的，1995年舞蹈音乐的总体现象，仍然在各自殊异的风格上寻求，如民俗风、古典风和现代风，是当前音乐创作上的追求特点，作曲家不断探寻现代舞音乐的奥秘，去挖掘五千年珍藏的古典舞音乐的神奇，去游徙在大漠荒蛮之中、再现民俗风情的“野气”，它们都表现出一种喧腾的活力，可讲是万般秀丽争艳的局面。

在舞剧音乐方面，有获得“文华大奖”的湖南省歌舞团《边城》，（作曲：杨天解），它情意朦胧、手法新颖，运用湘西山歌和吹打乐作为舞剧音乐的基础，把沈从文小说中的湘西人

文风情和楚文化的浓重古朴表现得很有声色。中央歌剧芭蕾舞剧院新作《大足石魂》(作曲：刘廷禹、程恺)，舞剧音乐以强烈的民族性、色彩性、神韵感与芭蕾舞技巧结合，生动的描绘了佛尊形象及千手佛的神奇奥义，这是一部激励民族，唤发精神的舞剧音乐作品。杭州市歌舞团的舞剧《白蛇与许仙》，(作曲：邓尔博)，把西湖边流传万方的民间传说搬上舞台，音乐流畅自然，对人物心理描写厚重，全剧乐队色彩丰富，它如同抒情的浪漫曲。本年度里还有上海的《大秦王朝》、重庆的《三峡情祭》等舞剧的音乐，都是能使人回味的作品。

近年来为开发舞蹈的表现形式方面，做出许多可喜的探索，寻找舞与诗的默合，寻找歌、舞、乐的一体化，创建歌舞形式的新路，都走出一条新路，拓宽了舞蹈表现的多种形式。大写意成了这类作品的主要构思方法，音乐从而也进入了另一个可抒发的天地，它可以摆脱完全依从于戏剧的情节处理，浪漫和幻想是作曲家头脑中的主线，像获奖的福建省歌舞团新作舞蹈诗《悠悠闽水情》(作曲：张树平、胡小寰)，音乐中贯穿着一首轻柔甜美的山歌和爱情主题曲，这一主体材料时时可闻，完全用抒情性的风俗音乐，把人带入到闽江深处古朴的画卷之中。获新剧目奖的歌、舞、乐《雪花，雪花》(作曲：刘立民、冯玉龄、石铁、马登弟)，它歌颂了英烈赵一曼一生的光辉形象，音乐用写意的抒情手法，给人赋于一种凝重的思考，剧中贯穿的主题歌《雪花》成为这部作品最闪光的部分。中央歌舞团的《大红灯笼亮起来》，全部以民间音乐或具有强烈民间气息的创作包装了这台精美的歌舞，可用“一声声锣鼓一盏灯，闹红了一座不夜城”来形容。

类似这样的作品还有凉山的《彝族风情》、青海的《七彩江河源》、新疆的《天山彩虹》、山西的《黄河水长流》、云南的《美丽的西双版纳》等以民俗风、乡土情取胜的歌舞作品，似乎成为舞蹈艺术进程中的另一大派别了，这类作品的音乐总是充满了生气、充满了乐观精神、充满了民间各式各样的抒情格调和诙谐性，都

能给人留下无尽的乐趣和美感。

歌舞乐一体的综合形式方面，把它扩大到表现重大的题材上，年内在反映抗日战争胜利50周年和世界反法西斯战争胜利50周年的纪念日里，涌现出几部令人振奋的作品，如总政歌舞团的歌舞诗《国魂》、海政歌舞团的《黄河魂》、文化部的《光明颂》等晚会节目，它的音乐都以浓笔重彩，强大阵容，浩大气势，通俗鲜明取胜，这些组台节目大都运用已传的名曲，再加进一些新的创作组合而成，它同兴盛的其它歌舞类型的音乐创作有异曲同工之法，而部队系统的歌舞乐，则有着“鲜明的革命性、强烈的战斗性、浓郁的民族色彩、豪迈的部队气魄”，它们的音乐表现了钢铁长城的威武气概和浩然坚强的人民军队的形象，高奏爱国主义和革命英雄主义的主旋律，是本年度里突出的歌舞音乐作品。还有许多军事题材的舞蹈音乐，都表现出一种意气昂扬、刚健有力的人民军队的气概，这些作品强调了旋律和节奏的作用，音乐所凝聚的集体形象建立在可听性上，如《祖国不会忘记》、《英雄》、《过草地》等作品。

各省市的舞蹈调演及音乐舞蹈节上，众多的舞蹈音乐作品问世，令人高兴地看到江苏的《东渡之魂》、《浪花女》，云南的《阿佤人》，广西的《摆嘎摆》。

振奋人心的是5月木棉花红羊城举行的第13届全国舞蹈（单、双、三）比赛，这是又一次大的检阅和大的聚会，参赛的一百多个舞蹈节目，大多数音乐都出自专业作曲家的手笔，可见舞蹈音乐已被作曲家青睐，表现在“中国古典舞”、“民间舞”、“芭蕾舞”的节目里，许多音乐着力于人体表现艺术自身潜能的开掘，力求表现独到的审美追求和个性风格，音乐除此之外还要去高度地体现出作品内容。可惜本次比赛只设两名音乐获奖名额，是与中国舞蹈的发展和重视音乐的作用极不相称的，两名获奖的佼佼者是《心弦》（作曲：黄昌拉）、《耕者恋》（作曲：宋勇根）。

现代舞和它的音乐在中国的立足和发展，还是一个需要继续

探索和研究的问题，在现代舞音乐方面，尚无大量作品，然而它毕竟在中国的舞坛上出了像《三寸金莲》、《浪漫青春》、《染漂》、《魂》、《我想要说的话》等一批小品，目前，作为现代舞灵魂的音乐在特征上尚不成熟，但这一奥妙正在被寻找，相信有创建“中国现代舞”的决心，自然音乐也会随之而来。

1995年舞蹈音乐的成就，仍然是个延绵不断、高峰迭起的局面，期盼着能有更多的作曲家介入到美丽形体表现的艺术之中来，去找寻舞蹈音乐上的奥秘。

1995年交响音乐创作回顾

项筱刚

中国交响音乐创作在低谷中徘徊。90年代以来，此种局面有所改观，但前景不容乐观。与刚刚过去的几年相比，1995年的交响乐坛仍然显得有点儿清静。

一、“海派”·“勿忘历史”

1995年是中国人民抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年。为了纪念这段历史，为让历史的悲剧不再重演，上海作曲家们（朱践耳将在下文另设专题论述）于本年度展示了一批“二战”题材的交响音乐作品。

5月16日（正值第十六届“上海之春”），

《人类·世界·和平——纪念抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年音乐会》在上海音乐厅举行，上演了徐景新的交响合唱《血祭》和朱良镇改编的小提琴与乐队《辛德勒之歌》。

交响合唱《血祭》是作曲家徐景新“为悼念南京大屠杀遇难同胞而作”(于之作词)，创作于1994年冬——1995年3月，曲宗安担任女高音独唱，上海乐团合唱团、上海乐团业余合唱团演唱，上海广播电视交响乐团演奏，曹丁指挥。

音乐会上另一部作品小提琴与乐队《辛德勒之歌》，是朱良镇根据1994年奥斯卡获奖影片《辛德勒名单》的音乐改编而成（原作者约翰·威廉姆斯)，何旋担任小提琴独奏，上海广播电视交响乐团演奏，曹丁指挥。该曲采用回旋曲式，共有三个主题。全曲“着力于内心痛苦、悲愤、向往之情的揭示，笔触比较细腻”。然而，遗憾的是，“由于原材料系电影配乐，离开画面独立演奏即显得有些松散、单薄，尽管采用了回旋结构，但仍欠有机、完整，音响幅度亦略显拘谨，加上许多听众未曾看过影片，故而对改编者艺术创造的理解便不甚深切”(《音乐在记忆中震颤——听“上海之春”两场二战题材作品》，徐琰《人民音乐》1995年第10期)。

有人说：“上海的艺术，作为海派文化的重要组成部分，在中国近现代音乐的历史演进中几度辉煌。杨立青作品反映的创作观念、手法，无疑同上海音乐文化应和时代、融化传统、容纳中西、敏感灵便的多元化特性有着某种渊源关系；同时，又克服了它精深广大不足的弱点，而显示出一派纵横捭阖、意象横亘、严谨简洁的大家风范（这在践耳作品中我们曾感受过)”(徐孟东《“物我无间，道艺为一”——杨立青几部作品的研究综述》，《中国音乐学》1996年第2期)。此言不虚，早在联邦德国留学之时，杨立青就已涉猎后期浪漫主义、表现主义、新古典主义、序列主义等20世纪音乐作品，成为中国作曲家中研究后期浪漫主义的先行者之一。归国后，其创作的传统/调性与多调性结合的交响叙事曲《乌江恨》，调性与多调性结合的《节日序曲》，均表现出后期浪漫

主义的倾向。

本年度，是杨立青的“高产年”，共有两部“和平之作”出世——交响诗《和平的代价》与电影音乐《红樱桃》。两部作品都采用了后期浪漫主义的风格。《和平的代价》于1995年7月在美国纽约创作。受新加坡交响乐团委约，为纪念二次世界大战胜利而作。全曲长约12分钟，采用双管交响乐队编制。由新加坡交响乐团于1995年8月首演，朱辉指挥。电影《红樱桃》之所以能于1996年在中国影坛产生轰动效应（该剧荣获1996年中国电影金鸡奖“最佳故事片奖”），与杨立青写的音乐分不开。音乐于1995年4月在上海创作，采用三管交响乐队编制，全曲长达约57分钟。杨立青言：“我认为最重要的是——音乐是要真诚，作曲家的任务是用音乐表现他的感受，他生在这个时代，他对这个时代的感受，他对这个世界的感受”（葛晨《来自太姥山的报告——京、沪、闽太姥山音乐创作研讨会上访著名作曲家、上海音乐学院作曲指挥系主任杨立青教授》，《中国音乐年鉴》1993卷）。“真诚”，这便是《红樱桃》成功的“诀窍”，也是杨立青成功的“诀窍”。

二、鲍元恺的“中国风”

1995年，天津作曲家鲍元恺的《中国风》“系列创作工程”进入了一个新的阶段——已完成（演出）了《中国风》的前三篇：

第一篇——《炎黄风情——中国民歌主题24首管弦乐曲》；

第二篇——《京都风华》交响组曲；

第三篇——《台乡音画》交响组曲。

该工程始于1990年，1991年定名为《中国风》，基本思想为“中西溶汇，雅俗共赏，时空结合”。作曲家力图通过该工程，使“中国原生状态的传统音乐”“获得再生机能而存活于现实文化生活并进而跨入世界乐坛、以新的姿态展示中国音乐的艺术魅力和独特神韵，表现中国文化的丰富形态和深刻智慧”（以上引用部分

均摘自鲍元恺《中国风——我的交响系列创作工程》,《音乐研究》1994年第2期)。

《炎黄风情——中国民歌主题24首管弦乐曲》完成于1991年,同年由天津乐团演奏,王钧时指挥首演于天津。后又在北京、上海、哈尔滨、深圳、香港、台湾、巴黎、柏林、阿姆斯特丹和美国演出,引起广泛关注。尤其1995年元月30日—2月2日在台湾(台湾省立交响乐团演奏,陈澄雄指挥)、4月3日—4日在香港(深圳交响乐团演奏,陈澄雄指挥)演出,使鲍元恺成为是年交响乐坛的"焦点人物"。全曲由六章组成——《燕赵故事》、《云岭素描》、《黄土悲欢》、《巴蜀山歌》、《江南雨丝》和《太行春秋》,每章四曲,共24曲。

《京都风华》交响组曲创作于是年8月,首演于9月5日"首届北京艺术节开幕式"上。共五个乐章——1.皇城风云;2.胡同风情;3.芦沟风烟;4.鼓曲风韵;5.长街风采。全曲时间60分钟,北京交响乐团演奏,谭利华指挥。

《台乡音画》交响组曲完成于是年10月。由八个乐章组成——1.安平怀古;2.宜兰童谣;3.恒春乡愁;4.农村小调;5.香闺春怨;6.泰雅情歌;7.鹿港庙会;8.高山节日。时间约60分钟,于1996年由陈澄雄指挥台湾省立交响乐团在台湾演出。

鲍元恺发表"艺术宣言"——"我将用自己的全部艺术热情,为完成这一跨世纪的音乐工程而奋斗不息"(鲍元恺《中国风——我的交响系列创作工程》,《音乐研究》1994年第2期)。

三、孤独的探索者

1995年有几部新作的总谱完成——王西麟《小提琴协奏曲》(Op. 29)、曹光平《第六交响曲》、郭祖荣《第十一交响曲》和《第三小提琴协奏曲》,以及杜鸣心《第二小提琴协奏曲》和芭蕾舞剧音乐《玄凤》。

《小提琴协奏曲》是王西麟继《第三交响曲》之后推出的又一力作。1995年10月－12月在北京创作，两乐章。第一乐章奏鸣曲式，第二乐章采用古老的帕萨卡里亚，徐缓、庄重的慢板，葬礼。王西麟说："山西上党梆子是我音乐语言的来源之一，借鉴这一来源逐渐形成了王西麟式的悲剧语言"。这首《小提琴协奏曲》中，用山西上党梆子、秦腔音乐为素材，旋律性较强。在创作技法上用调性及多调性技术，属第二民族乐派（以20世纪匈牙利的巴托克、柯达依为代表）艺术风格。全长约29分种，采用双管乐队编制。

1995年11月，曹光平在广州完成《第六交响曲》。他认为"任何一种形式或风格都是历史进程中的必然，都会与作曲家的艺术创作相联系"，故无论是《第二交响曲——黄河》（1987）、《第四交响曲——天梦》（1989）、《第五交响曲》（1994），还是《第六交响曲》，"从来就不拘泥于某一体裁形式，或某一技法领域，而把'传统'、'现代'、'古典'、'民间'、'中国'、'外国'、'通俗'、'高雅'都作为他可能去追求的东西，并将自己置于这些不同因素之间的交汇点上"（摘自李诗原《循着历史进程的作曲家——曹光平》，《国际音乐交流》1995年第3—4期）。《第六交响曲》是现代风格与京剧西皮、二黄风格之结合，技法上采用了多调性、泛调性，长达28分钟，大型单乐章作品。

闽籍作曲家郭祖荣，1989年还是"第一位写《第七交响曲》的中国人"（梁茂春《第一位写〈第七交响曲〉的中国人》，《音乐与音响》1989年第1期/香港），1995年又成了第一位写《第十一交响曲》的中国人了（据笔者不完全统计）。创作之高产、速度之快，令人佩服。《第十一交响曲》和《第三小提琴协奏曲》分别于6月、10月在福州完成。两作均采用了多调性与泛调性相结合的技法，以民族风格为重。《第十一交响曲》长30多分钟，《第三小提琴协奏曲》长20多分钟。

杜鸣心创作了两部作品——三乐章《第二小提琴协奏曲》和

为广州芭蕾舞团而写的音乐《玄风》(完成钢琴谱)。

四、不倦的朱践耳

1995年5月(正值第16届“上海之春”),在“朱践耳交响乐作品专场音乐会”上,首演了他1994年在美国完成的四部交响乐作品——《第六交响曲——3Y》、《第七交响曲——天籁、地籁、人籁》、《第八交响曲——求索》和《小交响曲》(《中国音乐年鉴1995卷》对四部作品已有详细评述,不再赘述)。

音乐会后,先后有近20篇评论文章发表。总的来说,反馈回来的信息(以公开发表的为准)持肯定态度的居多,如:“1994年无疑是朱践耳的交响音乐大丰收年”(洛岳《交响狂人——朱践耳的1994》,《国际音乐交流》1995年第1期);“音乐会对我的震动非常大,引发了我很多的思索,我强烈体会到这是说真话、吐真情的作品,内容坚实,不是为新而新”(赵亚新《评估现实　展望未来——第16届“上海之春”理论研讨会概要》,《上海文艺界通讯》1995年5月25日);(朱践耳是)“中国音乐界的稀有金属”(同上);(朱践耳这四部作品是)“人类生存环境的历史画卷”(宋瑾《音乐语言的真诚及其他——第二届京、沪、闽音乐创作研讨会纪要》,《现代乐风》1995年9月,第19期);“朱先生的录制(指《第六》中的录音带),初衷为原汁原汤,但结合后的演出,产生了音结构上的新意义。即录制部分与现场演奏部分出现间离,我认为这正是作品不可替代的东西”(韩锺恩评价)等。当然,持批评、甚至全盘否定态度的也有,如杨兢兢《现代派音乐向何处去——由朱践耳作品音乐会引起的思考》(音乐周报)1995年6月16日)。

作为从事音乐创作已达半个多世纪(1940年起他就开始写作艺术歌曲、戏剧配乐和管乐队曲等)之久的作曲家,他走的是一条永远开拓进取、超越自我、刻意求新之路。瞿维先生说:“践耳

的求索精神值得学习。他不重复自己，八部交响曲都不相同。《第一》是古典的结构，四个乐章；《第二》是单乐章，用了锯琴，是别人没有的；《第三》用了藏族音调，组曲的写法；《第四》是竹笛；《第五》以中国大鼓为主奏；《第六》用了原始的录音；《第七》是打击乐；《第八》是室内乐的写法"（朱践耳整理《第 16 届"上海之春"艺委会举行的研讨会》）。由此可见，自 1986 年以来，朱践耳背靠着其"根据多年的个人实践"（朱践耳《取"对立"求"合一"——笔谈我的创作》，《中国音乐年鉴》1991 卷）而独创的"合一法"（同上），放出了一个又一个"试探性气球"（同上），为交响乐创作的腾飞做出巨大的贡献。

交响诗《山魂》是他应台湾省立交响乐团约稿，于 1995 年 7 月在上海创作。总谱前页写道："台湾原居民的奇妙音乐，使我神往，从中仿佛可以触摸到那纯真、善良、美好的心灵，由此引发起我无边的遐想，遂成此曲。"该曲分四个乐章，将台湾原居民音乐素材以现代技法加以强化和升华，或模拟原有音色、节奏和韵味，或将其夸张与变形，或相互嫁接和拼贴，使之复调化、立体化，具有浓厚的时代气息。全曲寓民俗于现代交响性中，长约 20 分钟，采用三管制乐队。1996 年 7 月 10 日，由台湾省立交响乐团首演于台中县，（德）JULIUS KARR BERTOLI 指挥。

五、三部民乐协奏曲

"文革"后至 80 年代，民族乐坛出现了一股"协奏曲热"，其中一类是用交响乐队为民族乐器协奏，时过境迁，到 90 年代，民乐协奏曲体裁似乎无人问津了。

本年度的三部民乐协奏曲总算打破了沉闷了多年的寂静——韩兰魁的琵琶协奏曲《祁连狂想》、钟信民的笛子协奏曲《巴楚印象》和永儒布的管弦乐加六把马头琴《赛马》。

琵琶协奏曲《祁连狂想》是西北作曲家韩兰魁于 1995 年 11 月

在西安创作的。该曲吸收西北地区“花儿”的音调特点，和声结构呈多样性，全长17分钟，“以幻想记实性的手法，表现了中国西部祁连山人的精神世界”(《交响》1996年第1期，《韩兰魁交响新作在香港、北京、西安出版》)。1996年1月15日香港龙音唱片公司出版发行了该曲的CD唱片，由中央乐团70人乐队演奏，琵琶独奏杨靖，指挥李心草。1995年3月11日，湖北作曲家钟信民在武汉完成了笛子协奏曲《巴楚印象》，这是他继1988年的《第二交响曲——献给创造人类文明的开拓者》、1991年的《庆典序曲》后创作的又一交响乐作品。创作技法为传统与近代相结合的复合功能，表现了鄂西民间风格，长34分钟，1996年5月在武汉试奏。蒙古族作曲家永儒布1995年7月28日在呼和浩特完成了管弦乐加六把马头琴《赛马》，和他的《怀念》、《故乡》一样，仍为蒙古族音乐风格，体现了他鲜明的创作个性。采用双管制乐队，长3分钟，已演奏。

六、李焕之《第一交响曲——天风海涛》出版

如果说交响乐创作处在低谷的话，那么总谱的出版更是低谷的低谷。如此气候下，李焕之《第一交响曲——天风海涛》总谱于1995年5月由广东高等教育出版社出版。《天风海涛》的初稿完成于1959年，修订稿完成于1960年(标题为《英雄海岛》)。该曲共分四个乐章，“一方面写出我国的南海疆的辽阔广大，同时也写出军民同心建设海防移山填海和暴风雨搏斗的壮观景象”(摘自《振兴民族音乐，高歌时代精神——中国音乐家协会主席李焕之先生采访报告》，《中国音乐年鉴》1993卷)。

1995年民族乐队作品综述

彭　丽

进入90年代以来，在党和政府大力提倡、弘扬民族优秀文化的号召下，当整个音乐创作领域都还相对沉寂时，民族音乐创作却呈崛起之势，继1992、1993年的高潮之后，一直保持着良好的发展势头。

本年度，由武汉、四川、西安3所音乐院校联合发起、主办的“'95民乐新作交流会”(详见《为民乐创作交流架起的一个讲坛——'95民乐新作交流会综述》，胡志平文，《黄钟》1996年第1期)，为繁荣民乐创作提供了一方沃土。会议于1995年12月5日～8日在武汉音乐学院举行，除主办单位以外，还有来自北京、天津、沈阳、长春、南京、长沙等地的12所音乐、

艺术院校和2个文艺团体的50余位代表，交流了近5年来的民乐新作品共计98首（均附有乐谱），其中有59首作品进行了现场录音交流。此次交流会可谓1990年以来范围最大的一次民乐新作品交流活动，它不仅对民族器乐创作与演奏的提高起了推动作用，更激励作曲家在今后的合作中，不断发扬个性与创新精神；而且大量优秀作品的涌现，也无疑丰富和充实了民乐的演奏及教学曲目。

与以往情况一样，98首作品中，独奏和重奏作品仍是创作的中心：独奏曲36首，重奏曲32首，所占比例分别为36.7%和32.6%。稍有不同的是独奏作品，除了较常见的二胡、筝、笛子、扬琴等形式以外，还出现了为少数民族乐器及非常用乐器（如唢咧、箜篌等）所写的作品。同时，作曲家们充分利用民族乐器的音色及演奏的独特个性，进行不同组合，创作出品种繁多、风格各异的重奏作品。

交流会上，乐队作品明显增多，共计30部，占总数的30.7%，且有规模趋大的势头。其中小型合奏作品7部，大型合奏作品10部，西洋管弦乐队协奏作品4部，民族管弦乐队协奏的作品9部（包括小型乐队作品3部）。

扬琴与乐队《莫愁女随想曲》是交流会中较大型的民族乐队作品之一，由南京艺术学院的芮伦宝创作于1995年。作品在1996年南京、西安举办的《长安情・金陵风——中国民族之声大型音乐会》中，由南京艺术学院、西安音乐学院联合民族管弦乐队七十余人演出，获得广泛好评，并由江苏音像出版社灌制盒带、CD唱盘。作品以组合扬琴的形式（四架扬琴）与大型民族管弦乐队交相呼应，通过叙事性与戏剧性相结合的表现手法，再现古城金陵地区美丽动人的莫愁女的传说。作曲家始终立足于民族民间音乐的土壤，恰当吸收戏曲音乐素材，如乐曲主题即是由昆曲及江南丝竹音调揉和而成；在展开部高潮之处又采用了紧拉慢唱及垛板的手法，不仅拓宽了扬琴的艺术表现力，还发挥出民族管弦乐队丰富多变的音响效果。同时，作曲家大胆借鉴西洋作曲技巧，如

展开部中，通过扬琴与大提琴、笙的复调性演奏，使各具个性的音色交织在一起，形象地塑造出莫愁女离别亲人时难舍难分的凄然场面。

二胡与乐队《月牙五更主题变奏曲》是小型民族乐队作品之一，由吉林艺术学院的杨永泽作曲。乐曲以东北民歌《月牙五更》为主题加六个变奏，曲式采用变奏曲式与回旋曲式相结合的形式，经多次变奏，使原来抒情委婉的主题，时而似行云流水、时而如舞姿翩翩、时而活泼欢快、时而又激情奔放……，表现出东北人民朴实、乐观的精神气质和多侧面的性格特征。创作中，作曲家力图把中国式的五声音阶与西方和声、复调、配器等手法有机的结合，使之既有民族特点又有时代气息，而且注意到专业音乐创作与广大听众音乐欣赏水平之间的距离，使之能够雅俗共赏。交流会上，该作品获得好评。

为纪念抗日战争胜利50周年，天津音乐学院的胡建华、黑连仲共同创作了民乐合奏《微山湖忆事》。乐曲以电影《铁道游击队》的主题音乐为素材，借鉴奏鸣曲和变奏曲的写作方法，用叙事手法进行主题的呈示、展开和再现，并尝试多重调式，充分发挥大型民乐队的交响化特点。作品曾由天津人民广播电台录音播出，同年在武汉交流会上，受到广大同行的赞赏。

本年度，除“'95民乐新作交流会”展播的作品外，全国还有许多优秀的民族乐队作品问世上演。如中央民族乐团杨春林作曲的琵琶协奏曲《千秋颂》；刘文金作曲的二胡协奏曲《秋韵》(1995年3月12日在北京音乐厅由陈澄雄指挥中央民族乐团演出)；沈阳音乐学院赵夺良作曲的中阮与民族管弦乐队《大漠情》(创作于1995年，同年10月在沈阳音乐学院音乐厅首演，后由香港艺声唱片公司灌制盒带)；刘寒力创作的民族器乐合奏《满族风情组曲》(作于1989年，于1995年进行全面整理，并由该院民族乐团演出)；沈阳音乐学院柴玉1995年曾创作民族管弦乐曲《盛京飞龙》，同年9月在沈阳首演，并于10月由沈阳飞龙民乐团带赴北

京中南海作汇报演出，乐曲主要表现东北人的豪爽、热情及节日时欢歌狂舞的场景；民族管弦乐《“九龙”畅想曲》，由内蒙古伊克昭盟文艺创作研究室的赵星（国家一级作曲）创作，单乐章，以带再现的单三部曲式写成。青岛民族乐团王家栋、刘涌创作的民乐合奏《戏八仙》（作于1995年，次年2月在青岛“'96迎新春民族音乐会”上首演）；济南军区前卫歌舞团王惠然创作的吹打与军乐合奏《迎春鼓乐》（作于1995年，同年在“总政春节联欢晚会”上演出）等。此外，港台的许多作曲家有部分民族乐队作品在大陆演出，如台湾作曲家郑思森的《江波舞景》、香港作曲家陈能济的《梦蝶》，均由台湾音乐家陈澄雄指挥中央民族乐团于1995年3月12日在北京音乐厅公演。

在改革大潮的推动下，音乐界的委约作品也屡见不鲜。大型民族管弦乐曲《岱魂》即是其中较有代表性的一部民族器乐作品。《岱魂》是作曲家王惠然于1995年应香港中乐团委约，与刘锡刚共同创作。“岱”是泰山别称，“岱魂”即泰山之魂。全曲三个乐章：“极”、“祭”、“魂”，作曲家精心选用了古曲音调为素材，通过中国式的旋律，清新的、民族化的和声语言，丰富的音色变化，展现出民族特色的交响性。在作品第二乐章还首次运用泰山文化馆须昌破译的、古老的岱庙音乐译谱成果，使作品更具浓厚的乡土意韵。《岱魂》于1995年10月中旬在香港文化中心音乐厅由香港中乐团首演，作曲家亲自执棒，给港岛观众留下了深刻的印象。

从目前所掌握的有限资料来看，1995年民族乐队作品主要有以下特点：

一、乐队作品在表现形式上，越来越多的倾向于大规模。可见作曲家们对乐队交响性的追求与挖掘越来越明确和迫切。近几年整个社会经济平稳发展，民族乐队（特别是大型乐队）的活动亦随之复苏和频繁，给民族乐队作品带来展示的机会。如板胡与民族管弦乐队《桑梓》（中国音乐学院沈诚作曲）、扬琴与民乐队《满乡随想》（沈阳音乐学院刘寒力作曲）、琵琶与民乐队《京调随

想》(天津音乐学院王超然、高燕生作曲)等等，还有民族乐器与西洋管弦乐队的协奏，如扬琴与管弦乐队《神女赋》(四川音乐学院易柯作曲)、笛子与交响乐队《别梦》(中国音乐学院高为杰作曲)、琵琶与管弦乐队《祁连狂想》(西安音乐学院韩兰魁作曲)等等。这些作品除了发挥各独奏乐器的特点特长，还利用乐队中各种音色的转化、隔离等手段造成听觉上的纵向感与新鲜感，音乐表现幅度增大，表现内容更加深入。

二、作品内容、风格、技法呈多样化。在1995年创作的乐队作品中可以看出，大部分作曲家都植根于民间的、地方的音乐传统之上，以民歌或戏曲音调为素材，始终注意音调上的、旋律上的民族风格。内容上以反映民风民俗为主题，根据各地方传说、民间故事进行创作的较多，但已没有了具体鲜明标题，"随想"式作品很多。作品结构上，已很少见到以前民乐曲中"ABA"三段体的程式化曲式，而是充分体验中国艺术中写意式的审美特色，由作品内容出发，出现了许多复合式的结构。从创作风格来看，所用技法大致可以分为三类：一是以中国传统的或民间的创作手法为主，或在此基础上借鉴西方古典音乐创作技法；二是受西方二十世纪现代技法及创作观念的影响，运用新观念、新技法进行创作；三是在继承中国传统创作技法、讲究意境追求神韵的同时，与当代新的创作思维相结合，对传统形式框架有所突破。

三、作品趋向于雅俗共赏。器乐创作，本是一种专业化和技术化要求都相对较高的创作领域，乐队作品更是如此。近年，无论新老音乐创作者，都开始注意到专业作品与欣赏者之间的距离，并试图通过各种手法去缩小这一距离。沈阳音乐学院赵夺良、房晓敏创作的板胡与乐队《湘西音画》即是一部探索性作品，乐曲采用中、西混合乐队，并加入人声和舞蹈，于1995年6月在沈阳音乐学院音乐厅首演，受到观众喜爱。青岛民族乐团王家栋、刘涌创作的民乐合奏《戏八仙》也在作品表现形式上有所更新，采用音乐与书法、报幕员穿插讲解相结合的形式，是作曲家有感于

当前民族音乐演出现状所作的一种尝试。

四、作曲家与演奏家的创作平分秋色，各擅其能。本世纪中叶，民族器乐的创作还主要依靠熟悉乐器的演奏者，几乎没有作曲家介入，正是演奏者充当了作曲角色推动创作向前发展，并持续相当一段时间；进入80年代以来，许多作曲专业学生及年轻教师开始重视民族器乐的特性，用民族器乐创作来丰富自己的创作，特别是在器乐合奏、重奏方面，这使得民族器乐的创作队伍不断壮大，也更加年轻化，作品写作技术方面表现出的专业性也更为突出，此次武汉新作交流会即可证明这一点。

纵览1995年民族乐队作品的新创作，数量实为不少，且作品的题材内容、创作手法、风格样式等方面均呈现出多样化局面，整体思想艺术质量都比以往有所提高。时代性与民族性相融合，几乎是每一位作曲家的创作追求；而民族乐队交响性的挖掘与发挥，亦是作曲家们创作中的重点。作品风格上，无论是传统、现代、东方、西方、中西合璧，都或多或少地保留着中国音乐之神韵。可见，立足于本民族土壤之上的创作观念，也是大家的共识。民族乐队创作的发展，不仅要靠演奏家与作曲家不断推陈出新，携手共进，更要不断参与社会的变革，及时吸收多方营养，创作出与时代同步的作品。

目前，民族音乐创作队伍的扩大，学术交流的增多，创作范畴的拓展，以及出版机构对于出版民族音乐作品所表现出的热心，无不为民族器乐的发展提供了充足的条件。相信在不久的将来，在即将踏入21世纪大门之时，民族器乐创作园地会绚丽夺目、繁花似锦。

勿忘国耻　祈求世界和平

——1995年中国合唱创作回顾

严　镝

近年，在“中国合唱协会”的推动下，中国产生了众多的合唱作品，但能够产生较大影响，又为群众广泛传唱的作品不多。1995年的合唱创作也是如此，其中有一定影响、质量较高的有：《珠江大合唱》、《诗经》、《血祭》、《达豪之歌》和陈怡创作的一些合唱作品。

《珠江大合唱》是由广州市委宣传部为中华人民共和国成立45周年，广州解放45周年，改革开放15周年和邓小平同志视察南方重要讲话发表两周年组织创作的大型作品。该作品采取集体创作形式，词由乔羽、庄宁、郑南创作，曲由郑秋枫、张丕基、刘长安创作。作品分为：《龙舟飞渡》、《珠江颂》、《珠江民谣》、《珠江潮·都市梦》、《家住珠江边》、《春到珠江》、《珍珠河，母亲河》七个部分。1994年广州音乐工

作者首演于广州，1995年3月进京，由中央乐团合唱团演出于北京音乐厅。该作品“表现鲜明的时代气息和南国风韵，以富于感染力的艺术手法展示作品深刻的主题”。

1995年是中国人民抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年，人们不仅用熟悉的抗战时期歌曲纪念这一伟大的胜利，还创作出许多新作品。在“《为了明天》——纪念反法西斯战争胜利50周年中央乐团系列音乐会”上，中央乐团合唱团首次演唱了由朱·索耶弗作词，（美）赫伯特·齐佩尔作曲的《达豪之歌》。该作品是齐佩尔先生专为纪念活动创作的合唱曲，以纪念他在法西斯集中营里的一名中国难友而作，整首作品充满了深沉、悲愤、战斗之情。

1995年3月完成、5月16日首演于上海音乐厅的交响合唱《血祭》，是由诗人予之、作曲家徐景新专为纪念1937年侵华日军“南京大屠杀”这一历史事件而创作的作品，可谓纪念反法西斯战争胜利50周专业创作大手笔。该作品没有对南京大屠杀做写实性描述，而是以情感化了的诗句表达今日人们对三十万死难同胞的哀悼之情和对历史之深刻思考。还在1994年冬，诗人和作曲家便投入创作准备之中，他们从历史调查开始，翻阅了大量书刊、图片，并赴实地反复谛听有关战争题材的中外音乐作品，以真情实感打动听众，力争达到“奋起不忘，奇耻大难，举臂向天，祈祷和平，决不让历史的悲剧重演。”该部合唱曲音乐风格比较传统，配器、和声、调性乃至动机贯穿，均未求新、求奇，却以深厚、朴实、凝重、精炼而取胜。全曲歌词不到四十行，分为：纪念碑前、沉思默哀、生命绿浪、警钟长鸣四个层次，力图为广大群众易于理解，真正起到勿忘国耻，祈求世界和平之目的。

1995年7月9日，“明仪合唱团三十一周年音乐会”于香港文化中心音乐厅举行。“明仪合唱团”在香港属资深业余合唱团，一直是香港音乐舞台上较为活跃的合唱团之一。

音乐会上主要演唱了中国优秀作品，不仅有该团的保留曲目，

还首演了黎英海根据《诗经》创作的三首女声合唱曲：《关雎》、《桃夭》、《芣苢》；以及陈伟光（香港）根据徐志摩的两首诗创作的混声合唱：《沪杭车中》、《泰山》。黎英海的三首女声合唱的助奏为民乐，使作品的意境典雅、清淡，给人以新鲜之感。

1995 年 6 月，北京“巴洛克合唱团”正式成立，并在北京艺苑举办音乐会。该团主要成员 18 人，是一个水平较高的业余合唱团。此次音乐会，他们演唱了中外合唱曲，首次在国内演唱了由陈怡改编的《中国民歌合唱》，作品包括：《凤阳花鼓》、《猜调》、《想亲亲》、《赶性灵》、《丢丢铜》、《茉莉花》、《小河淌水》、《玛依拉》、《阿瓦日古丽》、《飞歌跳月》十首作品。在创作上，陈怡使用了现代派作品技法、色彩性和声等手法。

陈怡是中国青年一代作曲家，现旅居美国。她的作品体裁广泛，题材丰富，多次在国内和国际上获奖。1995 年根据唐诗创作了《唐诗大合唱》，是为合唱和室内乐而作的大型合唱曲，由布雷德利大学合唱团与乐队（The Bradley University Chorus and Orchestra ）于 4 月首演，同年 10 月，该作品又以无伴奏形式首演于美国纽约，由钱蒂利尔男声合唱团（The Chanticleer chorus，该团为全美唯一的全职业合唱团）演唱。陈怡这部大型合唱作品，在借鉴中国民族音乐的同时，还采用了现代派手法的创作。“她的音乐展现了欧、亚文化精神。她既非简约主义，亦非序列主义——她是陈怡主义。”这是美国颇有影响的音乐评论家伊利诺州皮奥里在《明星日报》上对她《唐诗大合唱》首演之评论。

近年，中国业余合唱团如雨后春笋，篷勃发展，专业合唱团受到一定阻碍。在创作上，业余合唱团极需大量的合唱作品，而现有的创作力量有限，青年一代作曲家，大多旅居国外，他们的作品难于适应国内业余合唱团。国内作曲家的作品数量难于满足广大业余合唱爱好者。因此，合唱团与作曲家之间沟通困难，合唱作品难于传播。这是目前合唱界亟待解决的问题。

"不容忽视的作曲家群体"
——1995年世界华人音乐创作掠影

李西安

自1988年英国BBC组织的第一次中国现代音乐节以来，1992年的柏林艺术节，1993年的威尼斯艺术节，特别是1994年的荷兰艺术节，都把注意力转向东方。在西方现代音乐发展遇到危机的同时，清新别致的中国现代音乐格外引人瞩目。而且尤为重要的是，已不再像前些年那样，或许还被视为某种个别的现象，而被看作是当前国际乐坛的不可忽视的群体。1995年正是中国现代音乐创作迅速发展并集中展示的一年。

当然，要想收集这一年中整个世界华人作曲家的情况，是笔者力所不及的。于是，除了我本人参与的活动外，采用抽样的办法，选择了旅美的谭盾、陈怡、周龙、瞿小松和旅法的

陈其钢、许舒亚共六位，通过电话或FAX进行调查，然后写成此文。世界其它地区的华人作曲家，因为我个人不十分熟悉，时间又很仓促，就只得空缺了。

被法国秋季艺术节主席Josephine Markovies女士称为“不仅是中国的先锋，也是世界音乐的先锋”的谭盾，近几年虽跻身指挥家行列，与世界上许多著名乐团合作，专门指挥自己或其他现代作曲家的作品，花去了大量时间，但在这一年里还是完成了歌剧《马可·波罗》，此外，还写了为吉它及乐队而作的《协奏曲》、为弹拨钢琴及十件乐器而作的《协奏曲》和《沉没的爱》（为李白的诗《静夜思》谱曲，女高音及弦乐四重奏）等三部音乐作品，中外合拍电影《南京大屠杀》、美国纪录片《“以天皇的名义！”——祭南京大屠杀受难者》和《苏醒的东方》（导演菲利浦·科夫曼，曾执导过《布拉格之春》等影片）等三部电影音乐。

其中，最重要的作品是歌剧《马可·波罗》。该剧1991年由爱丁堡艺术节委约，开始创作，至1995年完成，1996年在慕尼黑艺术节首演。这部构思奇特的现代歌剧，既不同于传统的西方歌剧，也不同于传统的中国京剧，而是由歌剧主体部分和剧中剧两部分复合而成。从《马可·波罗》的“地域旅程”，人类的“精神旅程”以及作曲家的“音乐风格旅程”这三个层面展开人、精神及大自然负载的这一“永恒、无限轮回”的深刻主题。主体部分（即广场、海、集市、沙漠、喜玛拉雅、长城）是以写实的手法，通过大量咏叹调、极为戏剧性的交响乐讲述马可·波罗首次从西方到东方的一段段引人入胜的神奇故事和经历。音乐从欧洲中世纪圣咏的深情开始，沿丝绸之路中的阿拉伯异域音乐的神秘，印度琴和西藏祭礼音乐的神圣，直到蒙古和中原大地的“长城之歌”的灿烂与和谐。剧中剧部分（冬、春、夏、秋）是以抽象的方法让剧情游离在实际故事之外，突出表现人类的精神旅程、大自然的四季循环进取及人、精神、文化的无限延伸。音乐以中国传统京剧为基础，运用了大量韵白和京剧打击乐。主体部分的人

物是起初的历史人物马可（旅行者）、忽必烈汗等。剧中剧的人物是波罗（记忆之幽灵），还有中国的庄子、李白，西方的但丁、莎士比亚、马勒等。剧中通过李白和马勒关于酒的音乐对话，但丁、庄子和莎士比亚关于梦的讨论，展现了一幅极为荒诞、优美和幽默的交响音画（以上引自谭盾的《关于歌剧〈马哥·波罗〉》）。该剧次年在慕尼黑首演时，造成极大轰动。近年来十分不景气的欧洲歌剧演出，被“永远令人大吃一惊”的谭盾的歌剧搅得沸沸扬扬，场场爆满。这是后话。

另两位十分活跃的是旅美中国作曲家周龙、陈怡夫妇。陈怡创作并首演了《中国神话大合唱》、《唐诗大合唱》（为钱蒂利尔男声合唱团写的无伴奏合唱，含李白《朝发白帝城》、李商隐《夜雨寄北》、白居易《赋得古原草送别》和陈子昂《登幽州台歌》四首）、小提琴二重协奏曲《琴箫引》、管弦乐《歌墟》和《线性艺术》等作品。其中，《中国神话大合唱》包括盘古、女娲和牛郎织女三个乐章。该作品由交响乐团、合唱团和一个现代舞蹈团联合演出，配合电脑控制的激光，是中国作曲家在国外上演的第一部多媒体音乐会。1996 年 6 月 14 日至 16 日在美国旧金山市首演时，三天的门票被一抢而空。此外，为了纪念世界小提琴大师梅纽因 80 诞辰，1995 年选出了 16 个不同国家的作曲家写了 16 部不同的作品，陈怡是被选中的中国作曲家，《琴箫引》是为此而写的小提琴二重奏。该作品 1995 年由水兰指挥爱乐交响乐团在北京演出。1996 年 8 月梅纽因本人指挥在第一届林肯中心艺术节正式公演。这首作品仿佛是被“立体化”了的中国古琴与箫的对话，构思奇特，耐人寻味。

周龙，因未收到他有关 1995 年创作的回电，据《周龙音乐作品·目录》载，仅收录了他获美国纽约州立大学斯通尼·布鲁克现代室内乐团委约的、并由该团于 1995 年 5 月首演的铜管五重奏《五魁》的预告。

另一位是十分熟悉的旅美作曲家瞿小松，在 1995 年完成了他

的"寂"系列中的两部:《寂Ⅳ》和《寂Ⅴ》。该系列受到他在1990年做过的将自己的舞剧音乐《大地震》的开头几个音依次放慢至四倍时"音与音之间的空白"的感受,悟出"要用最小的音来暗示无边的、永久的寂静。"并感到与老子在两千年前说的"五色令人目盲,五音令人耳聋"的思想不谋而合。1994年决定写"寂"系列,并完成了《寂Ⅱ》和《寂Ⅲ》。1995年写的《寂Ⅳ》采用说书的形式,由委约者——一位日本打击乐作曲家吉岩先生边打边说。唱词选用《庄子》"混沌"的故事,用四川方言演唱。演出由一个打击乐和一个录音带(由演奏者自己提前录制)相配合,并由安排在场中不同方位的音箱来强调"声音的方向感"。作曲家认为这部作品中"几乎听不到西方现代音乐的痕迹",并认为自己与西方作曲家的根本不同,是"时空观念的不同"。

与以上四位旅居在美国纽约的作曲家遥相呼应,但所处文化环境和个人艺术追求却不尽相同的是旅居法国巴黎的陈其钢和许舒亚。

被认为是"中国青年作曲家中最有影响的一位"的陈其钢,在1995年主要写了三部作品:《三笑》(民乐四重奏,法国广播公司委约,为华夏室内乐团而作)、《道情》(为双簧管和乐队,德国室内爱乐乐团和法国文化部联合委约)、《大提琴协奏曲》(单乐章,为大提琴与三管编制乐队,法国广播公司和法国国家交响乐团委约,为马友友和法国国家交响乐团而作)。陈其钢第一次为民乐创作的《三笑》于同年2月分别在北京和巴黎上演,被认为是探求民乐与现代相结合的一次非常成功的尝试。为纪念不幸英年早逝的作曲家莫五平,同样采用莫五平在《凡Ⅰ》中用过的《三十里铺》作为主题而写成的。《道情》在德国首演时,观众长时间起立鼓掌,反响极为热烈。针对西方现代音乐的日趋僵化和对创作的种种束缚,陈期钢提出要"走出现代音乐传统",《三笑》、《道情》等作品正是这一想法的重要而又相当成功的实践。

许舒亚近年来创作异常活跃,受到欧洲音乐界的高度重视。

1995年创作并首演了《散》(为室内乐队而作，巴黎秋季艺术节和日内瓦室内乐团委约)、《周/疏》(为低音长笛和二个室内乐队而作，法国国家现代乐团委约)和《古道叙事》(为女高音和电子计算机制作的音乐而作，法国文化部和法国国家电子音乐研究中心委约)三部作品。法国《世界报》评论说："《散》运用了微分音的作曲方法，但并未参照西方的体系而是力图创造出民间音乐的特征。"法国音乐音响研究所负责人里思图·尼米南在听了《周/疏》之后说："许舒亚是中国作曲家群体中创作能力和技巧最好的之一，既全面地了解和掌握了西方现代音乐创作的精华，同时又充满了中国哲理的特色，在东西方之间找到了他自己的立足点。"法国国家广播电台"多风格音乐"节目在评论《古道叙事》时说："许舒亚的音乐和所有中国作曲家都不同，对中国文化的体现有独到的见解和创建，并在音乐中体现得非常有深度。"

1995年与世界华人作曲家有关的两个重要的大型活动是'95巴黎秋季艺术节首次推出以中国为主题的系列音乐活动和同年11月在纽约举行的长风音乐节。巴黎秋季艺术节由谭盾担任中国音乐顾问，由荷兰新音乐团、日内瓦室内乐团等举行了三场音乐会，演出了谭盾、郭文景、葛甘孺、许舒亚、莫五平等6位作曲家的作品以及用清唱形式演出了郭文景的歌剧《狂人日记》。此外还放映了由荷兰拍摄的记录谭盾、陈其钢、郭文景、瞿小松、莫五平五位作曲家生活和创作的艺术影片《惊雷》。长风音乐节由长风中乐团和纽约新音乐团连袂演出了"远古的历程"和"第五次首演作品"两场音乐会。它是长风中乐团五年来所发表的为中国传统乐器以及西洋乐器结合起来创作的新音乐的一次总结。

附：
瞿小松："五音令人耳聋，五色令人目盲"

宋　瑾　整理

1996年10月26日上午，在中央音乐学院梯形教室，作为"96音乐周"的一个项目，旅美作曲家瞿小松应邀作了题为"五音令人耳聋，五色令人目盲"的学术报告。

以下，根据笔记整理，未经本人审阅。

我于1989年2月去了美国。今天回来主要是为了跟大家作一些交流。我先谈谈这些年来自己都想些什么，做些什么。

在辛辛那提时，我听了一些作品。其中，一来自南美的女孩的作品很有趣。但是，当人们问她有什么想法时，她感到很惊讶。在她看来，那完全是私事，不可交流。而可交流的只是技巧。我的感觉正好相反。我觉得想法作为"人"的东西，才是可以并且应该交流的。比如对声音、时间等的把握。技巧反而是私人的，也许不便交流。创作上的事大概是这样的——作曲家感觉到一个事物，有了某种想法，便用一种声音表现出来；如

果这声音产生了共同的感觉，它就从作曲家走到了别人那里。

美国东部的学院派崇拜德国体系。他们首先要谈的，往往是音高控制。听了很多这样的作品之后，我感到很厌倦。从历史上看，音高控制是以勋伯格为起点的，二战后愈来愈复杂。这种东西像一种视觉制图，一种大脑工作。但从本质上讲，音乐应是听觉的、精神的东西。

我听了过去自己的作品，觉得音太多了。1990年想写个不一样的作品。当时我在纽约。这个城市人、车很多，所有东西都在运动，而且速度很快，但我在那里心里却非常平静。我不需要很多声音。我写了一个作品，但那作品还不成熟。我主要写室内作品。我需要声音之间的空白，但不是被动的休止。我要的是一种有弥漫性的空白。那年秋天（又是一个秋天），我应邀前往"黄泉"。香港一个综合实验性团体要我为之写音乐。我将《大地震》舞剧音乐中的一些东西拿来做试验。先是一个Re，从PP渐强，再渐弱，然后是一个空白。放慢四倍后，这声音陌生化了。机器给了我一个时间感觉，一个宇宙——无尽的时间，无际的空间；感觉不到开始与结束，没有限制的空间。随后那个空白，提醒了一个"永恒的记忆"。……那里的感觉是从未有过的。梅西安有声音的色彩感，而我只有在黑暗（无视觉感）中的声音感。我的内心本来就很静，那一刻更觉得干净的、少的声音和空白非常重要。后来又受委约，为长笛、单簧管、低音提琴和打击乐等七件乐器写了作品。

人对时间分寸的感觉是非常有限的——谁能感觉到一个G？一个五百年？欧洲人这一点更可怜，他们往往是一个点一个音。古人和东方人则好些。古希腊人认为戏剧只有在一个充足的时间里才能完成，太短不能展开，太长也不行。但就在那同一个时期里，中国人却在讲"大音希声"、"大象无形"。中国人的时空感更自由。

画界、诗界的朋友都说，中国有很多有力量的东西可以与西方对比。但音乐似乎没有什么"力量"。我听古琴，没有具体时间逻辑一秒一秒中进行的音的感觉，而是一种弥漫的，可倒流的东西。

几年前，意大利有位叫罗洛的作曲界朋友在东京和我相遇。他说，我们都知道无路可走，但还要走。我认为这只是西方人的困惑，我不觉如此。

我写了一个作品，原标题是《Yi》，后来觉得太具体，就改成《Ji（寂）》。我写了个系列，9个作品。9是好数。我要用声音暗示永久的寂静。写着写着，又觉得老子说的对：五音令人耳聋，五色令人目盲。所以要少的音。

Ji1，"寂谷"。这是我出国后一个很重要的作品。写这个作品时我没想太

多；写完后觉得自己真是个中国人（1990年春那个作品有很多空白，指挥不知该怎么办，表演和欣赏都有问题。但我觉得该这样写）。在一次排练中，我说，这是个很简单的作品。他们哈哈大笑起来（他们知道不易奏好）。我要求他们在空白的地方听出声音来。我打了个比方。我说，中国人画云画雾，不是去画它们，而是画它们旁边的东西，使它们呈现出湿度来。或画一、二笔，余出空白，四处弥漫。我这样说之后他们很有感悟。这个作品要求在黑暗中演奏。在艺术上，西方人用加法，我们用减法。关于"空白"就是这样的。美国人很单纯，他们太健康了，速度快，很实际。然而，上帝总是公平的——给你右手的东西，就把左手的拿走了。他们缺少我们所拥有的东西。〔放音响〕

问：您是先有整体感觉再写呢，还是随想随写？

答：下笔前有很多想法，很多感觉。下笔时写得很快，当然也有想法和感觉的伴随。写Ji1时还有一个数的控制，写Ji2时放弃了任何控制，"跟着感觉走"。这感觉，是惜墨如金，但有一个很大的东西在那里，笼罩一切，弥漫四周。这跟西藏一行有关。那是1987年，我去西藏，我感到那里有个巨大的魂魄在上空游荡。同年9月，我看了川剧《白蛇传》很有感觉；我觉得比西方歌剧高超多了！16世纪有一批人在意大利猜想古希腊悲剧是怎么演的，他们仅是要恢复那种演出形式。但川剧、京剧却始终很高级，从未中断，不需后人去猜想。你看，无形之舟，三人打趣，丑角像一件衣物似的旋转，多妙的舞蹈！高超极了！若换了西方人，他们一定会做出一艘真船来。

有人问我"道"和你音乐有什么联系。其实我并没有想到这种联系，但只是就那么统一在一起罢了。

Ji2和Ji1相隔了两、三年。这期间我还写了其他几个作品。1991年写了《胡笳十八拍》。还写了打击乐三重奏《Lám Mŏt》。这是越南语"创造一"的意思。我只是对其字音感到兴趣。从我自己写的东西前后比较来看，如果以前的作品是肌肉的话，出国后写的东西则是魂魄。民间音乐总让我激动。世界各地的原始艺术都让我感到神秘、冲动。我觉得原始的生死之间，如今依然存在。树有没有灵魂？石头有没有生命？听琴之牛真只是"牛"吗？民间艺术的魅力在于直截了当。它是直接从山里长出来的语言。语言是一种相当敏感、相当危险的媒介。但在民间艺术那里，人跟自然总是直接相连的。天坛是皇帝拜天之处，也是人与自然的关系。人定胜天？可能永远胜不了。人若过于"僭妄"，都有惩罚。比如污染，比如生态平衡问题。我写《俄底浦

斯》，我要演员感觉“一个孤老在旷野里”。但这语言对西方人来说，就大有问题。西方人如何感觉“旷野”？在他们的旷野里有机器！西方人因现代化而使感觉枯萎了。民间艺术却直截了当，所有语言的本质都在那里了。我的性格与此相近。Ji2“流云”可能是肌肉的力量和魂魄的结合，是我的一种语言。由辛辛那提三个打击乐手演奏。〔放音响〕

1992年我开始写歌剧《俄底浦斯》。这是希腊神话，西方人不一定都知道这个故事。但由于弗洛依德，人人皆知“俄底浦斯情结”，即恋母情结。但我感兴趣的是人的命运。希腊戏剧本身就深深打动了我。俄底浦斯似乎是个失败者，他把自己刺瞎，把自己流放。这似乎是悲剧，命运胜利了。但我觉得西方人认为终结之处恰恰应是开始之时。他们的结局正是我的开端。漂泊的灵魂是我，民间的肌肉的爆发力也是我。又空灵又要写希腊戏剧性很强的东西，都统一为我，我不能拒绝自身的诱惑。我的爆发力，外国人总做不出来。要教他们怎样做。《俄底浦斯》之后，有《俄底浦斯王》，之后还有第三部。我在想，俄底浦斯流放自己，在黑暗中活了二十年。这期间他没死，一定想了很多。他想什么？这正是我所感兴趣的。我觉得他解脱了命运，他获得了真正的自由。这个20年，西方人并不注意。西方的歌剧，戏剧发展靠音乐推动，但中国是靠戏剧自身的推动。人们听西方歌剧，就听声音。但对中国戏剧则要看做、唱、吟、打四种东西。中国的吟白，自然过渡到唱，是很流畅的过程。西方人是说归说，唱归唱。勋伯格曾寻找过的“中国做法”，在中国却是千百年的传统！另外，有些时间差的感觉，比如一个系列动作结束时，要等一记锣响“×”之后，略迟一点点再亮相，等等，西方人没这感觉。今后再慢慢训练他们（众笑）。我现在能理解为什么作曲家要亲自写剧本——我只取我需要的人物，我尽量让戏剧表现自己，不要让音乐去干预戏剧。我认为戏剧本身已包含了音乐；节奏、结构等等都包含在里面。西方歌剧音乐太多，因此我觉得音乐太少，没弹性，没弥漫。

罗洛说无路走还要走。这是西方人的困惑。正是西方中心论提出了“东方”概念。《黑色的雅典娜》就说过“东方”。所谓“中东”、“近东”、“远东”，都是以西方为中心的。其实这个“中心”只是一小块，他们已走到了自己的尽头。“中心”之外的大世界有的是路。“走的人多了就成了路”。非欧国家有很多路可走。

20世纪的作曲家似乎普遍都厌恶节奏。其实他们没有真正研究过节奏。贝多芬有点切分音。到了现代，人们对单音无法处理。而我们的古琴、琵琶，

一个音有几十种变化。我们"东方"人对音、音色有更丰富的感觉。非洲节奏、亚洲节奏、中国的打击乐，太丰富了。西方到了20世纪才开始有了专门的打击乐曲，但大多数打击乐器都是非西方的。中国的打击乐，十六分音的持续中有许多变化。我听了甘美兰音乐，也觉得有趣极了。西方人一直认为民间音乐低俗。我在匹茨堡，听到一个非洲人的讲学。西方人觉得很新奇，我却感到很熟悉。西方人对节奏真是孤陋寡闻。美国人的"老大"感觉缘于他们不知天高地厚。

西方衰竭了，我们却有很多路。西方人若打开自己的家门，也会看到很多路。

具体说，我的"Ji"系列：

Ji2，"流云"（1994）。从声音到声音，不事先设计。

Ji3，"空山"（1994）。加了吉它。

Ji4，"浑沌"（1995）。打击乐与TAPE。两个后面的音箱，放送同一鼓手的音乐。

Ji5，"走石"（1995）。第一提琴、第二提琴、筝、大提琴。笙在最后才从台左侧走出，奏一个简单的调子，边走边吹；大家从相反方向离场，同时关大灯，只剩下大提琴的拨弦，只拨很少的音。这些走动，使我觉得自己在写剧本。这个作品多少有点痛苦的情绪。我想着从文明开始就有战争，连宗教也有战争（十字军）！全人类都在呼吁和平，但我似乎看不到和平。我觉得人类存在一天，战争就不会中止。这个作品有一些地方需要演奏员用嘴喊，但刚排练时大家不好意思喊出声，其中一个日本人笑起来。我要求他别笑，我指出他的日本是发动战争的国家，但也说到美国的原子弹只对平民杀害、伤害，还作了许多战前战后的比较。我要求他们为战争中的人类哭泣。所以，他们排练得很认真、挺给劲的。〔放音响〕

问：能否请您谈谈基本功和创作、时代和创作的关系？

答：我只在中央音乐学院学过作曲，别处再也没学。我不感兴趣学院的"新技法"训练。我认为传统作曲基本功很扎实是好的，明白了之后就可以走出来。杜鸣心老师是好老师，我的风格跟他很不一样，但他仍然给我提了很多像时间分寸感这样的很有益的建议，这里是否少一点，这里是否多一点，等等。当然，我还有许多启蒙老师。这个时代最容易感觉的是变化，如知识、科学。但知识和科学有不能解决的东西，如人类的安宁，美的满足，生死，爱，这些都是老问题，但一再地被提出来。人类总在遗忘。藏族歌唱道：这条路

是老路，走的人是新人；这片草原是原来那片草原，吃草的却是新的羊群……。人总是要亲历世界，一代又一代。我问新浪漫创始人之一：寻新是为了新语言，还是为了内心？他说：人总是要寻求根本的老问题的解答。他说得对。我觉得知识逻辑无法回答的，正是宗教、艺术的存在所能提供的。人为宗教所安慰，为美所感动。作曲家通过自己的感觉去写音乐。我在写作时无我、忘我，“我”是不存在的，当然也不会考虑观众。但我还是觉得总有人和我有共同之处，我的作品必然会成为共同点。我还是很尊重观众的，虽然写作的时候不考虑他们。

问：你写作时有视觉感吗？

答：我写室内乐时没视觉感。但写歌剧时有这种感觉。美学上有自律、他律之争。还有说，声无哀乐，是你心动。浪漫派表现文学、情感，对我来说，音乐表现我自己。音乐是唯一使人脱离光的感觉东西。“表现”，不如换个词说“暗示”。人总是同时感受光、声等世界，存于记忆中。各人对光、声的敏感各有不同。我看见西藏，受到很强的视觉刺激，非常感动。多年之后，我看照片，只有局部能回忆，但听录音，却唤起了连湿的感觉也在内的许多东西。声音这东西既不确定又很确定。所有声音都是我的材料。调性也只是我的材料，还有音色、节奏。有时我也事先设计，但写作时还得跟感觉进行调整。学现代技法、学传统都是应该的，但不应是50%+50%。这里还有个概念问题。“中国传统”似乎只是汉人传统；“西方传统”亦仅仅是18、19世纪的欧洲传统；“作曲家”也不是纯粹的中国人了。然而，对我而言，我所感受的和受到最大影响的是“大传统”。我对民间的东西、传统艺术家创造的东西都感到兴趣。并深受它们的影响。我觉得收集民间音乐，用五线谱、简谱是无法记录白键黑键之间的音的，更无法记录一个音的各种复杂变化。

问：你的作品属于哪一种，东方、传统或现代？

答：“传统”是什么，是“过去的东西”吗？记得有次聚会，一个出版商在最后说，今天这个聚会使我想起另一次同样的聚会，也有个人在最后说我现在想说的一句话，我不知道人们总说的“传统”，究竟是什么；我觉得传统是留住我的东西，而不是我留住的东西。这句话意味深长，值得回味。另外，我总认为，逻辑、知识不能把人引向智慧，于是就有禅的教学方式。禅认为语言无法传达深层的东西，但传达又不能不用语言，于是禅采用了非逻辑的语言。当然，这是平常语言逻辑中的非逻辑。例如，古琴“语言”就是对空灵的揭示。现代中国人很实际，追求知识，但对空灵的感觉萎缩了，变得粗

糙了。与传统的关系，我觉得可以借用哲学话语来说明，"暗示永恒的记忆"。从美学上说，我认为"五色令人目盲，五音令人耳聋"。传统所谓"正声"有个逻辑，有个先在的道德判断。今天我们说的"非逻辑"不是无逻辑，而只是不同于原有的传统的逻辑。

问：你上面说"不考虑听众"，甚至没有"我"，那么，你的作品会不会出现接受问题？

答：我在作曲时，连"我"都不在，自然就不会有"听众"。我面对的只是声音。另一方面，我从心里尊重、信任听众。"为人民服务"若使创作成了相反的东西，那么创作结果也必然会成为与初衷相违的东西。创作是一件高度个人的工作；作曲家不能把自己变成一个非我的主体来从事创作，他担不起一个国家。你听贝多芬的音乐，究竟是听音乐，还是听他这个人，还是他的国家？只能是他的音乐。他是人类一分子，他理解人类很深很广的东西，所以我们为他的音乐所感动。当然，人的才能有高有低。但无论如何国家的富强要靠各种各样的人做各种各样的努力。你不能把一个国家的希望寄托在一个足球队身上，这是同样的道理。当一个作曲家接受了外在的要求时，他已经就变得被动的了。当你深爱一样东西时，某种要求来自你的内心，就不存在"应该不应该"了。这时是你在选择。若你正在考虑"应该不应该"，那么，你是在被选择。

讲大话，搞观念，钻在知识的细枝末节里；在视野还很小的情况下先下大结论；以为传统只是一点点"道"，一点点什么；难道这就是"东方"了吗？瞎子摸象，狭隘地讲中国传统可能如此。另一方面，只学西方一点点技法，就以为是"现代"了。我不理解为什么作曲学生只感兴趣"十二音"那么一点点。如果你心里有中国的大山大水，那么，那一点点够吧？现代交通使距离缩短，同时也使旅行魅力消失：亲历的过程没有了。我总在想，没有走那个"万里路"，如何破"万卷书"？在大戈壁、大高原，我若没用自己的两只脚一步一步地行走，哪能感受那种"悲壮"和"孤独"？日本人用一种敬畏的心情保护自己的传统。而我们，到处都有"到此一游"的污染。在日本可以看到在中国失传的、却全都记载在敦煌的东西。然而，日本人来中央音乐学院演出，竟没有一个作曲学生来看。作曲家们的趣味很有限，但大观点却很多。"应该怎样"很多。我希望现在的学生、未来的作曲家们能够知道，作曲"四大件"只是"一点点"。应到大山大水中去。采风是很有意思的，你不仅能采到几首歌，还能得到很多感受。作曲家要有广阔的知识。"师傅引进门，修行

靠自己"；禅如此，学作曲亦如此。

10月29日下午，中央音乐学院第一会议室"瞿小松作品座谈会"。会上，瞿小松再一次谈了上述内容，同时还谈了另外一些话题。以下，根据笔记整理，未经本人审阅。

我听说过"Reconstruction"（重构）但我没考虑过。我一般不专门研究理论。

出国前，我的作品显示出我主要的兴趣在于中国民间音乐。也显示出一种戏剧性。如今我在西方，感到现代文明使人与自然脱离。而在中国一些"不发达"的乡村，人跟自然的关系却很直接。我觉得自已跟自然亦有着直接的关系。出国后，我在最初的一年内没写东西。1990年想写了，却不想写很多音的东西。后来对打击乐，尤其对无音高的打击乐很感兴趣。

我还自己写剧本，并让戏剧自己发展自己。有时我像音乐家写戏剧，有时我又像戏剧家写音乐。

问：中国的作曲家讲戏剧性，为什么？

答：西方评肖斯塔科维奇，认为他表面上说自己写的是"十月革命"、"伟大"等等，实际上干的却是"私活"，因此对他表示同情。同情者认为他是"被委屈的天才"，他在高压下所写的大量作品，是斯大林时期的死者的墓志铭。在中国，情况不同。我们的音乐戏剧性强，张力大，跟社会现实有关。在戏剧性中，很重要的一点就是"爆发力"。我总觉得西方人的爆发力不够。可能他们的生活单纯些。我们的爆发力强，可能是因为我们更"野蛮"些，身上原本的东西、自然的东西更多些。我曾让西方人只有"Yi"的发声来表达"平静——烦燥——愤怒——平静"这样一种心情的变化。一位女演员说表现"愤怒"最难。我想这是由于她所受的教育要求的是"涵养"，不要"愤怒"。

附：
陈其钢：走出现代音乐传统

宋 瑾 整理

1996年11月22中午，应中央音乐学院音乐学系梁茂春教授之约。旅法作曲家陈其钢来到中央音乐学院，介绍他的创作情况和一些相关的思考。

以下，根据笔记整理，未经本人审阅。

音乐评论和音乐创作在法国、荷兰也和其他地方一样，不是绝对自由的，而是有所限制的。主要是受某些权威的影响所产生的文化圈的限制。20世纪，作为从古典发展的、包括德彪西的创作在内的一个分支，没受到学术研究的充分重视。而勋伯格之类的一支却相对受到更多的关注，原因可能在于他的东西易于总结；他有明确的体系。但我觉得前者很复杂，很有活力，值得深入研究。

人们在60至80年代这三十年里进入了一个象牙塔，如施托克豪森、布列兹、里盖蒂、潘德列斯基等，较少横向沟通。当然，他们也共同构成了一种音乐文化背景。作为后来者，我受到了这整个社会文化背景的影响。真正让整个欧洲动起来的是在80年代之后；这时

才真正打破一统天下的局面。年青人可以自由创作了，不再受制于某些“主义”权威。

我写东西比较忙，写作前思考的时间比较长。我较多考虑的是色彩是结构等，可能是受了西方学院派的影响。令我吃惊的是，许多西方人一年才写一个作品。我虽然思考的时间很长，但真正动起笔来，却写得很快。1990 年我写了《水调歌水》、《火影》，在此之后还有《孤独者的梦》(电声与乐队)、大提琴协奏曲一首（为马友友和法国交响乐团而作)、长笛协奏曲《一线光明》(1994 年首演)、双簧管协奏曲《道情》，还有一些小组合、室内乐，如《三笑》等。这些年对我个人来说，最重要的工作是 1996 年初在法国组织了一个大型音乐节。有 15 个中国作曲家的作品参加，由电台、文化部组织，法国国家交响乐团和广播交响乐团联合演奏，影响很大，中国音乐引起广泛兴趣。1997 年 3 月，每年一度的法国里昂音乐节，5 月份另一个音乐节，都将有中国作品。日本音乐节亦如此，把东方音乐作为重点，很集中，每一届都搞得很好。

有意义的是，中国文化走向世界，进入了一个新阶段。中国文化人不仅仅作为中国文化的介绍者或传播者，而且还可以以中国人个人的面目出现在国际舞台。西方人亦开始不仅仅感兴趣大写的中国人或东方人，而且也感兴趣具体的中国人和东方人。各个领域都开始有中国人物或东方人物。当然，这个契机与东方、中国的日渐强大有关，但也跟个人的力量显示有关。对于西方，中国人有投其所好的一面。反过来，西方音乐陷入困境，需要找新音源、新可能，并在中国人身上看到了这种可能。但这有个限制——他们还是以自己为核心，要别人容纳在他们的框架内；尤其当你比他强时，当他们所坚持的美学、政治和社会的观念受到影响时，他们就开始排斥你。其实，愈有成功意味的（被西方文化认同的）东西，愈是主观的和可疑的，幸亏我们是外国人，否则就会受到更大限制。……我们的创作、由于在音色、节奏、气口、装饰、演奏法等方面做了某些处理，使作品带中国味，西方人难以听出其中有西方因素。其实还是有的。

音乐创作不是个理论问题，不可能有一个统一的、绝对的标准（其实理论上亦如此)。创作不是按一个与西方不同的理论来进行的活动。如果中国人能写出价值很高的作品，并且造成欣赏习惯，那么就可能被西方人学习，从而产生影响。

我和谭盾在做法、感觉上都很不同。我从音乐本身出发，讲究音乐之内

的表现，而他用了很多音乐之外的表现。但我们有很多相似的观点。如果仅有一个共同的风格规范，那问题就过于简单化了；就像样板戏那样，大家都遵循一个样板。我和谭盾都不大讲“中国性”，而讲个人个性。如若不然，大家都一样，那作品就没有味道了。

所谓“可听性”，是主观的、人人相异的。各人的能力各有不同，在潜意识中标准各有不同。一个人说好听的，另一个人可能觉得不好听，一百个人会有一百个回答，你该依哪个人的感觉来确立“可听性”标准呢？这几十年中国人较主观，以为前人的创作可以作为样板。西方现代音乐也有点这样，似乎有个新样板。

国性、民族性是存在于潜意识里的。我的感受是，离开祖国，就会更觉得自己是中国人。七、八年前我讲的一些话还有点绝对化，应当修正。其实我小时候的经历在我身上是根深蒂固的，创作中不必去刻意追求“中国风格”，而应当自然。

我习惯在纯音乐范围内思考和写作，但这不意味着我批评用音乐表现音乐之外的东西。当然，我反对哗众取宠。渲染过份，人们就会想到作者而不是作品本身。谭盾是很有感觉的作曲家。谭盾认为音乐应该简单。而我认为音乐是很复杂的现象，西方普遍地“说”音乐，这对创作是有害的。艺术远远超出文字、逻辑的表达。若非如此，音乐就太简单了，只要有模仿能力就可以成为作曲家。在法国、欧洲，人们苦心经营几十年，使“新音乐”成了新传统，所以现在反而提出要“走出法国”。美国不同，始终保持着创新环境。许多作曲家和美国的关系就像鱼跟水一样。

近十年我个人创作的总趋向，可以用一句话概括：走出现代音乐传统。当年出国学习是“走进”。而现在，用“现代”、“保守”、“先锋”来衡量作品，这本身已成为传统。所以要“走出”。走到哪里去？很简单：我写符合自己所欲写的东西，而不考虑技法和其他外在的问题。其实技法是很次要的。不必把一个新作品归为什么框架，什么“主义”。我就不知道自己的作品该是哪一类。谭盾也有同感。

我觉得音乐创作的自由是令人高兴的，但令人不高兴的是，当你面对一个庞大的东西，要做与它不一样的事时，你就是承受精神上很大的压力。

中国古代音乐史研究综述

高　兴

1995年，是中国古代音乐史研究取得可喜进展的一年。综观本年度的研究成果，论文数量增多了，论文内容更为新颖，所有的研究工作似乎是不谋而合地在各自的领域扎扎实实地稳步前进，研究观念有所更新，研究角度有了拓展，研究成果有所突破。这充分地体现在历代乐事考证、古代乐器与器乐研究、古代戏曲音乐研究、乐律学研究诸方面。

一、历代乐事考证

由于时代久远，古代音乐史中留下的悬而未决之问题众多，它需要我们做大量深入细致

的考察工作。修海林《全新世中国古人类音乐的物态遗存》一文（《音乐学习与研究》1995年第1期）从社会的地理、经济、文化环境的角度出发，以音乐文物为实证，来推测音乐文化现象，并勾画出我国新石器时代的音乐历史面貌。该文为作者《上古音乐论》一书的第一章第二节。他的另一篇论文《先秦官学私学中的音乐教育》（《音乐艺术》1995年第4期），对我国春秋战国时期的音乐教育方式与教育思想的特点进行了探讨。由于当时社会经济、政治领域普遍存在着文化转型过程中特有的“双重结构”，音乐教育的方式与之相应，存在着官学与私学两种教育现象，官学中的音乐教育与礼乐制度相联系，并随之呈衰落趋势，私学中的音乐教育既有文化素养教育的文化行为，又有技艺传授为主的娱乐行为与经济行为，私学音乐教育的多样性，正是社会发生深刻变革时在音乐教育行为上的适应。作者在《春秋时期的音乐教育思想》（《音乐艺术》1995年第3期）中进而较为详细地论述了孔子、孟子、荀子的音乐教育思想。

在历代乐事考察中，唐代始终受到学者们的厚爱。俗讲是唐代寺院中一种重要的佛教艺术形式，也是我国说唱音乐的先祖。关于“俗讲仪式”的研究资料，长期以来只有藏于法国巴黎国家图书馆的P3849卷中一个孤证。田青于1993年在英国讲学期间，于伦敦大英图书馆东方部又发现一份有关的俗讲资料S4417，遂在《有关唐代“俗讲”的两份资料》（《中国音乐学》1995年第1期）一文中的对S4417材料做细致的研究，并对P3849材料中的一些疑点做了推论。该文可谓唐代史料的一个重要发现。

周畅《唐咏乐诗的史料价值与美学价值》一文连载于《音乐艺术》1995年第1、2期。这一长篇论文的第一部分论述了唐咏乐诗的史料价值。作者认为其史料价值可分为两类：一类是填补空白性的遗存史料；另一类为具有补充意义的史料，它往往又包含着主导性意义。论文第二部分是更为精彩的部分，探讨了唐咏乐诗的美学价值。其价值在于①音乐形态美的超前发现。②音乐意

境美的超前体验。③音乐审美意识的超前发达。这篇论文的意义在于提出在深的层次上重新认识唐代音乐。

“竹枝”是流行于唐代的一种民间俗乐，刘禹锡发现之，并模仿写了十多篇“新词”，于是盛行于世。齐柏平的《“竹枝”研究》(《音乐研究》1995年第4期)一文在前人研究的基础上从音乐、文学、史学、民俗学多角度进行探讨，试图论证其源流、流变过程。作者认为“竹枝”的命名与民俗图腾崇拜有着极为深刻的联系。《音乐艺术》1995年3期载赵维平的《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍》一文，运用了比较音乐学的方法以“女乐”为例，说明了日本宫廷接纳唐文化的过程中存在着异文化变衍成自文化的文化现象。文中对中国女乐的考证是一则可供参考的资料。

宋代音乐的研究并非寂寞。刘明澜《论姜白石歌曲的风格》(《音乐艺术》1995年第1期)一文，从姜白石的思想感情、人品气质出发，将其歌曲创作与柳、周为主的婉约派，苏、辛为首的豪放派作品作了细致的比较研究，并对其音乐语言的表现进行诸项分析，从而论证了姜白石歌曲的风格既有别于倚丽柔婉的婉约派，也不同于粗犷豪壮的豪放派。他的歌曲创作在种种哀怨、忧伤之情的表现上鲜明地显示出清雅的风格，蕴有高洁、幽远的意趣。王俊文的《秋宵吟——姜白石歌曲初探之四》(《乐苑》1995年第1期)对“秋宵吟”一曲的创作做了细致的技术理论分析。

关于福建南音形成年代的考证，孙星群从南音与宋代戏曲、说唱、歌舞音乐及元代散曲的关系分析中得出结论，认为南音的“曲”可能是金元“小令”之遗踪，“曲”中的集曲与南戏中的集曲类同。南音“指”的结构与北宋赚、诸宫调等类同。南音“指”“曲”的宫调运用与北曲类同。南音唱词与宋南戏、杂剧的长短句结构类同。南音唱词中的衬字，重叠字与句的运用接近元曲的影响。论证详见《从南音“指”、“曲”与宋戏元曲的关系再探福建南音的形成年代》(《音乐学习与研究》1995年3期)。王

耀华在《福建南音与冲绳三线古典音乐之比较研究》（《音乐研究》1995年第1期）一文中亦论及福建南音的乐器组合、记谱法、演奏方式、音乐型态等问题。

唐宋大曲有〔熙州〕一目。据宋洪迈《容斋随笔》卷十四云，其为唐大曲。曹燕柳对此说法质疑，他在《熙州大曲考》（《中央音乐学院学报》1995年第3期）一文中经多方面的论证，认为“熙州大曲”为北宋大曲。乐曲与今“花儿”音乐有很深的渊源关系。

在明清音乐研究中，郑祖襄《“九宫大成南北词宫谱”词调来源辨析》（《中国音乐学》1995年第1期）一文，针对《九宫大成》中的词调“绝大多数是借词的文字用昆曲风格谱成的曲牌，而不是词调音乐”这一观点进行辩驳，论文通过宋元词乐音乐演变的历史考证，说明《九宫大成》中的词调是历史上流传下来的，其材料来源可上溯唐宋歌舞大曲，宋代南戏、词调、散曲、诸宫调，下至元明清戏曲这一观点。

从古代文学作品中观察历代音乐现象是古代音乐史研究的又一新思路。陈四海、闫增山从小说《金瓶梅词话》大量关于音乐的叙写中探讨明代中后期市民音乐的发展情况。文中对乐人、用乐场合、乐曲均作了细致的考察。论文《从“金瓶梅词话”看明代中后期市民音乐的流行及其型态》发表于《中央音乐学院学报》1995年第4期。有关明、清乐事研究的论文还有金建民的《明清时期的民间歌舞》（《乐府新声》1995年第3期）、韩培山的《南通民间舞蹈音乐初步研究》（《艺苑》音乐版，1995年第2期）等。

二、古代乐器与器乐研究

乐器研究在古代音乐史中一向占有重要地位。其中乐器构造、音位的研究更具举足轻重之意义。它关系到乐律理论中音阶、调

式、记谱法等一系列最为重要的问题。张振涛的《宋代三种笙制（和笙、巢笙、竽笙）及管苗音位的设置原则》（《中国音乐学》1995年第4期）一文从陈旸《乐书》中记载的19簧笙资料入手，密切结合传统音乐的演奏实践，科学地解决了文献中关于“正声、清声、浊声”、“宫管”等疑难问题。通过研究，提出了笙管音位的设置原则及笙管音位体现的宫调。该研究成果可以说是乐学理论研究中的一项重要发现。通过笙这件乐器的音位设置，使我们清晰地看到因近世音乐的变迁，引起宫调系统扭曲后隐而不显的古清商音阶的原形。它充分印证了黄翔鹏先生多次阐明的“中国传统音乐最古老、最基本的音阶形式，既不是古代文献推崇的、似乎最正统的正声音阶，也不是我们现在最熟悉的下徵音阶，恰恰是七千年前就体现在贾湖骨笛音列上的清商音阶”这一论断。作者在论文结尾处指出，我们一直没有把这些成组编配的、不同调高的笙看成是为演奏不同宫均乐曲所形成的配套体系。而这种实践所具有的理论意义，则将使我们重新看待笙竽类乐器所具有的旋宫转调性能，及其由此而形成的宫均分布系统。作者的研究成果参见其博士学位论文《传统笙管音位的乐学研究》。

戴宁的《隋唐朝的打击乐史》（《黄钟》1995年第4期）一文，通过大量的史料对隋唐朝的打击乐发展状况做了论证。文中专门讨论了打击乐的功用、分类等问题。邓光华的《傩坛锣鼓史话》（《中国音乐》1995年第2期）以历史发展为线索考证了先秦、汉魏、隋唐、宋元、明清各历史时期中傩坛所使用的锣鼓乐器的乐器形制、功能及其演变过程。

《中国音乐》1995年第3期刊登了潘国强的《洛阳龙门石窟中乐器及乐队组合》一文，对石窟中出现的每件乐器做了细致的考察，认为北朝与隋、唐代两时期的乐队组合情况基本相同，属于以笙、管、排箫、笛为主要乐器的鼓吹乐队。但唐代除这些主要乐器外，其它乐器数量大增，弦乐器，特别是打击乐器更为丰富，与隋《九部乐》、唐《十部乐》所用乐器基本一致。如果说龙门石

窟乐器反映了当时佛教音乐情况，不如说是反映了当时整个社会的音乐繁盛景象。

有关乐器研究的论文还有秦序的《音乐考古测音研究的误区——铜鼓“双音”及其“生律法倾向”、“律制”研究评析》(《中国音乐学》1995年第1期)、查甫尧的《胡琴源流问题》(《艺苑》1995年第3期)、吴红非的《胡琴琴弓考》(《艺苑》1995年第3期)。

我国古代器乐的体裁形式多种多样，其中琴乐是最为源远流长的一种。1995年的琴乐研究可谓丰收之年。这一年有关琴史研究的论文有齐柏平的《唐代古琴概述》(《黄钟》1995年第4期)，文中按历史分期阐述了古琴在唐代的发展线条与运动形态。日本学者森川加代子的《论汉代的琴歌》(《音乐艺术》1995年第1期)一文，对汉代琴歌的发展及创作情况进行了考察。认为汉代是琴歌发展史上极为重要的时代，汉代琴歌具鲜明的时代特征与高度的艺术价值。琴乐美学研究已成为当今一重要专题。李祥霆的《论唐代古琴演奏美学及音乐思想》(《中央音乐学院学报》1995年第3、4期)以长大的篇幅与众多的史料系统地论述了唐代古琴演奏美学准则(十三象)，以及职业琴家、文人为代表的音乐美学思想。史弘的《手挥五弦，心游太玄》(《中国音乐学》1995年第2期)一文，论述了古琴艺术与中国道家思想的密切关系，道家音乐美学思想不仅左右了古琴艺术的审美情趣，而且突出地反映在琴曲主题中。有关论文还有王红梅的《含蓄中的浪漫主义气韵》(《中国音乐学》1995年第4期)等。

古代琴乐的作品研究具有更为突出的现实意义。有关论文有李吉提的《古琴曲“阳关三叠”的曲式特点》(《中国音乐学》1995年第2期)、匡学飞的《去粗取精、脱俗超凡——古琴曲“关山月”分析》(《黄钟》1995年第1期)、甘绍成的《古琴曲“酒狂”的结构探讨》(《音乐探索》1995年第2期)。此外，秦序在《琴曲“活法”及谱式优劣之我见》(《中国音乐学》1995年第4

期）一文中，对琴曲谱问题做了探讨。

1995 年 7 月在成都举行了’95 中国古琴艺术国际交流会。冯光钰的《古琴音乐二章》(《音乐探索》1995 年第 3 期）综述了会议概况。会议内容包括演奏、斫琴工艺、学术研讨等项内容。其中学术研讨部分内容广泛，涉及琴史、美学、打谱、演奏、创作、音律研究诸方面。研究中大家十分关注古琴艺术的发展问题。吕骥先生提出古琴艺术要与时代同步发展的意见。这次会议推出一批新作、新人与新琴，并将本年度的琴乐研究推向高潮。

关于琵琶乐研究的论文主要有陈四海的《琵琶史中的指弹与拨弹》(《中国音乐》1995 年第 2 期)、曹月的《略论明清琵琶曲谱及演奏家》（《艺苑）1995 年第 3 期)、孙丽伟的《“十面埋伏”的流派比较》(《中国音乐》1995 年第 3 期)。此外，贾瑞祥的《东北鼓吹与笙管乐之异同》(《乐府新声》1995 年第 2 期)、李来璋的《东北的鼓吹乐》(《中国音乐》1995 年第 3 期）二文，对东北鼓吹乐的发展历史、功用与音乐风格进行了考证。

三、古代戏曲音乐研究

传统戏曲音乐的“程式性”研究历代学人曾有过众多著述，有关“非程式性”的研究较为少见。徐霞《京剧皮黄腔非程式性创造研究》(《中国音乐学》1995 年第 2 期）一文，相对其程式化研究而提出。作者认为，程式性是我国传统戏曲音乐艺术的重要特征之一，它是古代戏曲艺术经验的结晶，是我们继承和借鉴古代文化遗产进而发展和创造的基础。从这个意义上讲，戏曲程式的价值是永恒的。但当社会政治经济结构、文化环境一旦发生变化，程式化必然严重不适。实践证明，戏曲程式的淡化是不可避免的历史必然。这种淡化的过程，实际上就是非程式性创造由量变到质变的发展过程。

在古代戏曲音乐研究中，刘国杰的《论高腔音乐》(《音乐研

究》1995 年第 2 期）颇有新解。文章对高腔音乐得到大发展，有较大变化的原因作以考察，归纳起来有四点：①加滚，唱活了词、曲；②帮腔，充分显示了旋律美的魅力；③不着管弦，改调歌之，给高腔带来极大的变化自由；④各剧种的高腔吸收当地民间音乐，形成各自风格，适合当地人民的欣赏习惯。此外，文中对高腔的来源进行论证，提出高腔多源说之新观点。吴小平的《灯前乐话——读“九宫谱定总论”》（《中国音乐》1995 年第 2 期）一文，对明·东山钓史撰《九宫谱定总论》这一戏曲研究资料中的套数论、务头论、板论、学论、腔论作以评介。高敏的《弃笛取琴——剧种主奏乐器更替的轨迹》，论述了我国历代戏曲声腔的发展中主奏乐器的重要作用。

以往，我们对汉族戏曲剧种了解较多，对少数民族戏曲所知较少。吴宗泽等编著的《中国侗族戏曲音乐》一书做了一项填补空白的有益工作。冯光钰《侗族戏曲音乐的丰富遗产》（《音乐研究》1995 年第 1 期）一文论及这本书。该书参照集成的框架，采取音乐、社会生活、文化传统三位一体的方法进行编辑，内容丰富，曲谱资料详实，很有参考价值。

四、乐律学、古谱学研究

古代音乐史中的乐律学、古谱学研究一向为学者们器重。1995 年乐律学研究的论文主要有黄翔鹏（张振涛整理）的《“之调”称谓、“为调”称谓与术语研究——兼论宋俗乐犯调说》（《中国音乐》1995 年第 3 期）、郑荣达的《蔡元定乐律理论研究》（《中国音乐学》1995 第 1 期）、陈应时的《朱载堉琴律若干问题之我见》（《中国音乐学》1995 年第 1 期）、黄翔鹏的《民间器乐曲实例分析与宫调定性》（《中国音乐学》1995 年第 3 期）、童忠良的《商核论——兼论中西乐学调关系若干问题的比较》（《音乐研究》1995 年第 1 期）、崔宪的《曾侯乙编钟钟铭校释（下）》（《音乐研究》

1995年第1期)、冯洁轩的《调(均)·清商三调·笛上三调》(《音乐研究》1995年第3期)、李成渝的《钟律与纯律》(《中央音乐学院学报》1995年第1期)、崔宪的《钟律与琴律》(《中央音乐学院学报》1995年第1期)、陈应时的《中国传统音乐基本理论》(《音乐艺术》1995年第1期)、陈正声的《康熙十四律乃徐寿“律管试验”之滥觞》(《黄钟》1995年第1期)、刘道远的《中国古音律的时间意义与“周易”》(《音乐学习与研究》1995年第2期)、王誉声的《论音阶及宫调体系》(《音乐学习与研究》1995年第4期)、王允红的《朱载堉和十二平均律及其对中西方音乐的影响》(《音乐探索》1995年第4期)等。

总之,1995年的古代音乐史研究成果突出,令人鼓舞。另一方面,就音乐史学科整体研究的系统性、规范性、研究观念的更新、研究方法的科学化而言,仍有待于进一步提高。

中国近现代音乐史研究

江 江

1995年近现代音乐史研究，除了史料性的成果外，主要涉及三个方面：其一，纪念抗战50周年和纪念刘天华诞辰100周年。其二，探求近现代音乐家学术思想。其三，反思近现代音乐历史的道路。下面作简要概述。

（一）

介绍国统区抗战音乐活动的有《桂林抗战音乐活动略述》(陈洛，《音乐学习与研究》1995年第2期，以下只列出刊物期号)、《烽烟万丈，战歌震天——漫话“陪都”抗战音乐》(叶语《人民音乐》12期)等。抗战音乐是抗日救亡这

一特定历史时期的产物，在全国具有广泛的群众基础，代表这一时期的创作思想及艺术成就的《黄河大合唱》、《白毛女》仍为人们所关注，论文有向延生、朵萍《歌剧〈白毛女〉在延安的创作与排演》上、下（《人民音乐》8、9期）；朱荣辉《黄河大合唱第一次在延安公演》（《人民音乐》9期）；徐冬《黄河大合唱在海外（《人民音乐》6期）等。抗战音乐何以广为传唱经久不衰，具有顽强的生命力？蒲方在《对抗战音乐的再认识》（《人民音乐》11期）作了探讨，在谈到抗战音乐的现实意义时，文章批评了现时音乐创作中冷淡现实题材、片面追求技法的倾向。

在纪念刘天华诞辰100周年的各类回忆、评述中，刘天华的一曲一文得以首次公诸于世，见《发现刘天华创举歌曲〈君永校歌〉纪实》（《人民音乐》11期，高行素）及《中央音乐学院学报》第3期刊发的刘天华未完成稿《中西音乐的争执问题》。赵沛编有《刘天华生平年表》（《音乐学习与研究》1－2期）。刘北茂口述、余辉整理回忆性文章《刘天华生命的最后时刻及其身后的哀荣》（《音乐学习与研究》3期）。有阐述刘天华音乐思想的《以〈音乐杂志〉看国乐改进社——兼谈刘天华的国乐思想》（梅雪林，《音乐研究》4期）。有分析刘天华音乐创作及演奏艺术的，如《〈病中吟〉的成功与技法》（刘正维，《黄钟》2期）；《刘天华二胡曲和演奏艺术》（刘长福，《音乐研究》2期）。而对刘天华“国乐改进”思想及其实践的不同评价，引人注目。修海林、何昌林在宋飞二胡演奏会的观感中，都强调刘天华音乐与传统的关系。修海林认为刘天华吸收外来技法尚处幼稚阶段，其音乐魅力在于传统菁华在作品中活生生的体现（《汲取传统菁华基础上的新释》，《人民音乐》7期）。同期何昌林《演奏家的文化意识及其文化诠释问题》一文，认为刘天华虽有目的有分寸地借鉴西洋作曲技法，但其音乐思维和阿炳、孙文明一样“没有受过‘欧化’的污染”。他们的音乐共同受胎于“吴文化圈”。文章认为，近代以来，我国“在国民音乐教育与专业音乐教育方面，已完全彻底地‘全盘西

化'。""我们这一代专业音乐工作者构成了一个个'先天性欧洲文化中心论者'。"还有认为刘天华的"东西调和与合作"所由产生的中乐发展实际是一条悖离传统精粹的道路，致使中乐变成了"西方式的中乐"（林友仁《对二十世纪中乐的思考》，《音乐艺术》4期）。而刘北茂口述、刘育辉整理的《刘天华在北京的最后几年》（《中央音乐学院学报》3期），指出《光明行》显示出刘天华善于"从东西调和与合作之中，打出一条新路来"，正因此它在"借鉴西洋音乐来提高和丰富民族音乐上树立了光辉的典范"。汪毓和撰文高度赞扬刘天华走中西交融的道路为我国民族音乐文化发展闯出了一条新路。文章针对几年来音乐界出现的所谓"刘天华的道路是历史的错误"的思想，认为向西方学习与欧洲中心论不能混为一谈。刘天华及其先辈向西方学习是历史的必然和进步（《尊重前辈业绩，发扬民族音乐传统——纪念刘天华诞辰百年》，《人民音乐》7期）。

（二）

在纪念冼星海90诞辰的文章中，涉及到星海的美学思想、音乐教育思想及艺术实践各个方面。如：李业道《冼星海的音乐观》，冯光钰《冼星海的艺术实践和音乐家的良知》（均见《音乐研究》4期）。周小平《从"普遍的享乐"看冼星海的音乐教育思想》（《星海音乐学院学报》3—4期）等。其中，罗小平《从文化学角度谈星海审美趣味的形成》（《音乐研究》2期）及冯明洋《星海音乐的人文精神》（《音乐艺术》4期）两篇论文颇有新意。前者在多重广阔的文化背景上探讨星海性格、思想及创作风格形成的内在机制。后者着意对星海音乐所蕴存的多种文化的解读，进而从多元文化整合的角度看星海音乐的人文精神。

从学科建设的角度，审视先辈的成就以期获得一个较为客观的评价。这不但无损于先辈的功绩，反而赋予了先辈学术以真实

的地位。《王光祈学术阐微》（宋祥瑞，《中国音乐学》3期）正体现了这种精神。文章给予王光祈比较音乐学的学术功绩以恰当的历史定位。《青主音乐美学思想述评》（蔡仲德，《中国音乐学》3期）是一篇全面系统地研究青主思想的力作。文章对于青主音乐美学思想的合理内核作了详尽的分析，并借以澄清理论事实、阐发对音乐文化的主张。《蔡元培音乐美学理论与实践》（修海林，《中央音乐学院学报》4期）阐述蔡元培美育思想及普及音乐教育的办学宗旨，强调其关于消化西方文明的思想的现实意义，并指出专业音乐教育日后已逐渐脱离了蔡公倡导的美育传统，向“艺传统”倾斜。

此外，《太平天国音乐文化述论》（朱小田，《中国音乐学》3期）开辟了近代音乐研究的新领域。《“和声风格民族化”在我国早期专业音乐创作中的萌芽》（王青，《音乐研究》4期）表面看似探讨作品技法问题，实则对了解近代中西交融的音乐历史事实，是非常有价值的。还有《我国近代音乐家李华萱》（杨和平，《中央音乐学院学报》1期）、《齐尔品对中国钢琴音乐创作最初成果的影响》（麻莉，《黄钟》2期）、《读音乐艺文社》（廖辅叔，《中央音乐学院学报》4期）、《中华人民共和国国歌诞生纪实》（向延生，《中国音乐》4期）、《天下为公歌与萧友梅》（孟文涛，《音乐艺术》3期）、《送别面面观》（钱仁康，《音乐艺术》3期）、《中国人对西洋音乐的最初认识》（廖辅叔，《音乐研究》2期）等，均具有重要的史料价值。其中，《马思聪之前的中国小提琴音乐述略》（陈聆群，《音乐艺术》2期）披露了1935年之前小提琴音乐在华传播的珍贵史料，作者发掘出并考证1919年地质学家李四光创作的小提琴曲《行路难》（谱例刊发封二）。认为这是目前所见最早一首小提琴曲。另一些书评对于了解近现代学术史会有帮助。如《直行终有路，何必计枯荣——读〈王光祈音乐论著选集〉》（达威，《人民音乐》1期）、《一本有史有论的佳作——读梁茂春〈中国当代音乐〉》（于林青，《中央音乐学院学报》3期）、《〈中西音乐交流史稿〉读

后》(汪毓和,《人民音乐》8期)、《近代音乐史的建设——读〈中国近现代音乐史〉(修订版)》(张静蔚,《人民音乐》11期)。

(三)

对于近百年来中国音乐道路的反思,形成了从宏观上把握历史气象的旨趣和方法,汪毓和在《中央音乐学院学报》2—4期和《音乐探索》1—3期上分别发表连载文章《在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国音乐》及《20世纪华人(大陆)音乐创作概述》,展现了百年来中国专业音乐发展的脉络和取得的伟大成果,具有史料性、系统性和思想性,是了解近现代音乐史的重要参考文献。罗传开《西方文化与20世纪华人音乐创作》(《音乐艺术》2期)勾勒出本世纪中国音乐创作的发展路向,认为华人音乐创作是中外“文化变容”的结果,现在呈现的两大类作曲法长期共存的局面,是时代与民族的选择。汪申申《关于音乐学研究的两点随想》(《黄钟》1期),就评价本世纪中国音乐史出现的所谓“失策”论,强调历史研究要有“历史感”,近现代音乐史不是某人预设的历史。汪申申《现代主义音乐在中国的命运》(《人民音乐》12期)依据西方现代主义音乐产生的历史背景和逻辑必然,历史地观照和分析了中国接受现代主义音乐的艰难历程及其再度“出头”的可能性。管建华《新音乐历史的文化美学评估》(《中央音乐学院学报》1期)以捍卫全球多样性文化走向的姿态,审视新音乐历史,认为新音乐在制作方式上是“西体中用”,因忽视中西文化特质的差异性而失却其主体性,其历史也必将随西方中心的消解、西体的破裂而终结,并预计“21世纪将是全球与本土文化双向运作背景下,本土音乐文化的价值的重建与回归。”

关于新潮音乐与流行音乐的文章篇目较多,但触及生成机制,探其文化思想底蕴的力作并不多见。这里推出韩锺恩的几篇论文:《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度

诘问与辩解》(《中国音乐学》1 期)、《文化宿命?拆解与重建中的当下中国音乐话语》(《上海艺术家》3 期)、《破译“追星族”的文化密码》(《中国青年研究》5 期)、《当下人文生态及其文化工业语境——当代音乐对后现代主义文化约定的历史承诺》(《交响》3、4 期连载)、《汪洋、孤岛和小舢舨——从当代音乐状况看不同文化形态的异质相间与耦合互动》(《文化评论》第一辑)等。值得一提的是，作者对音乐作深度学术把握时，将音乐置于文化，将文化置于知识分子的精神世界，从深层凸现出对知识分子的叙事权力、对人的尊严的感喟和关注。

近现代音乐史的研究需要不断地确定新的历史事实，也需要不断地深化历史的认识；事实不能被重写，历史观念及价值评估却随时代而变化。对于近代百年中国音乐史的反思，已构成了迥然不同的价值评估及其冲突，这是世纪之交的时代特点，也是对近现代音乐史认识不断深化的结果。思考和解答这些问题，总是维系着论者对未来社会音乐状况的期待，体现出某种价值追求和文化理念，有助于音乐史学理论的建设，也将对未来音乐产生积极的影响。

汉族传统音乐研究

景蔚岗

无疑，华夏音乐文化长河中的汉族传统音乐，以其独特的文化品位和学术价值，已经引起更多的中国本土的音乐学家和一些钟情中国音乐文化的外国音乐学家的研究兴趣。他们的目光更多地关注民间活生生的音乐，采撷鲜活的第一手材料，田野工作带回泥土的清香，研究氛围增添了几分生气，呈现出后浪推前浪的学科景观。回眸1995年：乐种综合研究和乐学专题研究成果较多；戏曲、民歌（这部分内容因有专文，此略——编者注）、器乐、曲艺、舞蹈音乐的分类研究参差不齐，佳篇较少；音乐文化学研究略有起色；音乐比较研究得助于福建社会音乐学院苦心创办的《比较音乐研

究》，仍然火火红红；学科方法论问题的讨论趋于平静思考。

一、乐种研究

由中国艺术研究院音乐研究所研究、资料人员为主，并吸收英国学者钟思第参加的“冀中笙管乐”普查小组，历时2年的田野考察工作收获丰厚，影响不凡，是乐种研究的壮举。《冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录》及续一（乔建中、薛艺兵［英］钟思第、张振涛）[1]发表了河北省雄县张岗乡韩庄村“音乐会”等40个农民音乐会的调查材料。内容涉及乐学、乐律、乐谱、乐目、乐师、乐社、乐俗和文化经济。储量如此丰富的大乐种为何现在才引起关注？如何评价以行政区划进行的《集成》普查工作？油然提出疑问。这批材料的巨细、全面和规范，反映出田野工作的质量。与这项普查工作有联系，“首届中国民间鼓吹乐学术研讨会”9月下旬在河北省廊坊市固安县召开。与会代表提交的20多篇论文（论文目录另文后附）涉及乐种多，视角和方法各异，反映出目前的研究现状和水平。与会代表在学术交流中达成群体合作的共识，是推动国内乐种研究整体水平的潜动力。乐种族研究从提出（1988）到现在已经有大的拓展。《智化寺京音乐与屈家营音乐会同族性之比较研究》（肖学俊）[2]从乐器、乐队、乐调、法器、阿口、曲式论证二者的同型性，确认其同族关系。《东北鼓吹乐与笙管乐之异同》（贾瑞祥）[3]通过对乐器、乐曲、乐调、乐谱的比较，解析二者的异同。文中所述论点尚需进一步探讨，如“管子与唢呐的始祖是口哨”，“鼓吹乐与笙管乐是同宗同源同类”等。《中国民间丝弦乐之比较研究》（牛玉新）[4]从历史渊源、乐队组合、八板体结构、旋律音调、织体五个方面阐述了北京弦索十三套、山东碰八板、河南曲子板头曲和广东潮州细乐的同异之处。西安鼓乐的研究文章屈指可数。《“西安鼓吹乐”四调初探》（吕洪静）[5]确认其四调结构中“勾、乃”二音谱字存在，认为其字谱渊源要早于宋燕乐半字谱。《关于西安鼓乐谱中的“拍”》（李石根）[6]较系统地阐述了鼓乐谱中“拍”的传统和概念，这是作者多年潜心研究

鼓乐谱后的重新思考，并言明以此文校正与此文相左的前说。精益求精的治学态度垂范后人。

二、乐学研究

汉族传统音乐的乐学研究一直是众说纷纭。从发表的文章可以看出，谁占有大量可信的第一手资料，兼有高屋建瓴的学识目光，才能切中要领言之成理。汉族传统音乐的乐学研究系于中国乐学理论之基石，工程浩瀚非少数人朝发夕至能及，非有甘于清贫和寂寞的群体通力合作方可有建树。所见文章还是零碎的各执一是。《民间器乐曲实例分析与宫调定性》(黄翔鹏)[7]通过对陕西、山东民间传统曲目深入浅出的实例分析，力述中国传统音乐的宫调传统以及乐种研究中明确某一具体曲牌宫调的考证方法和重要性。释析中引发“犯调”、“同均三宫”、“笙管四调”、“清商音阶”、“鬲指”等传统乐学术语，旁证博引以求真确。该文对乐种宫调研究和器乐曲集成工作的曲目记谱和整理有重要指导意义，是近年来汉族传统音乐乐学研究的重要文本。《传统笙管音位的乐学研究》(张振涛)[8]是作者的博士学位论文，十八万字的篇幅闳中肆外，多苦心钻研的真知灼见。该文是继杨荫浏先生《笙竽考》[9]之后有关笙律研究的最重要的成果。立足今日的音乐传统和实践，从文献到物证进行逆向考察，精微审辨全面疏理。为中国传统乐学填一砖加一瓦都必须十分艰辛地劳作。《商核论》(童忠良)[10]通过把我国同均三宫与西译中世纪归多六声音阶(Hexachord)同列三阶比较，提出二者极为相似的横向五度双环框架，首次提出“商核”(Shang-core)的概念，认为“商”是中国传统音乐中均场内核的核心。指出中西乐学的调关系被某种自然规律所支配，这些共同的自然规律应有可能被我们逐渐理解与掌握。《对中国传统音乐律调音阶的探讨》(吕自强)[11]认为雅乐调理论是造成后世艺术实践和研究诸多混乱的谬传，燕乐调理论则是唐宋以来人民智慧创造的结晶，应视为我国传统音乐文化的可贵成果予以继承和发扬。《再谈苦音阶和它的两个特性音 Fa

和ᵇSi》(徐荣坤)[12]对《苦音Si探微》(李世斌)[13]苦音ᵇSi的基本律位属于中立音范围的说法提出质疑，认为此说不符合苦音ᵇSi的乐学和律学的实际情况，↓Si的标示法不合理不科学，应予以改正。还认为从本质上讲，苦音音阶的构成和潮州音乐中重三、重六调的构成基本一致。《"核腔"两问题》(施王伟)[14]对《论民歌的基础结构——核腔》(蒲亨强)[15]"核腔"说提出诘问。说"核腔"既非核心音调，也非腔、乐汇、乐节、音调，只是骨干音。对"核心音调"说持赞同。《再谈潮州弦诗乐的调体》(陈天国)[16]说二四谱及由它派生出来的的"轻三六"、"重三六"、"轻三重六"、"活五"等调体只存在于潮州弦诗乐，是一种包含谱式、音阶、调高、调性调式、音律变化和演奏技术规范等多种因素构成的乐调体系。"反线"不应归于"调体"之中，也不应该将其中一个调门的"反线"作为一种"调体"。《"主宰音程关系"述评》(刘国杰)[17]就三篇争鸣文章(《中国音乐学》1987年第4期，江琳《宫—角主宰音程关系辨析》；1993年第1期，李成渝《评主宰音程关系》；1993年第4期，刘永福《也评"主宰音程"问题》)发表自己的意见，肯定宫—角主宰音程关系的理论，文词颇显激动。《二人台音乐的均、宫、调系统》(赵金虎)[18]认为二人台也属于中国传统音乐的"四宫体制"。《二人台音乐的旋律发展方法》(宋建栋)[19]说"快简慢繁"是二人台音乐由民歌向歌舞戏曲音乐发展过程中总揽全局的旋法原则，具有多方面的创新和发展。《中国传统音乐分类中的逻辑与非逻辑问题》(田耀农)[20]是唯一的研究传统音乐分类的文章。作者认为"五大类"是经过一系列严密的逻辑划分后的产物，对它的批评是不公正的。

三、器乐研究

器乐研究的文章偏重于传统曲目和传统乐器演奏技法方面。琵琶演奏技法和曲目研究的文章有《"十面埋伏"的流派比较》(孙丽伟)[21]、《集真善美于一体的琵琶曲名作"平沙落雁"》(任鸿翔)[22]、《试论琵琶史中指弹与拨弹的沿革》(陈四海)[23]、《琵琶发音

漫议》(张棣华)[24]、《略论明清琵琶谱及演奏家》(曹月)[25]、《琵琶轮指速率谈》(周红)[26]。古琴方面的研究文章有《古琴音乐与现代文化》(冯光钰)[27]认为对历代古琴文献、琴史、琴曲、创作、演奏技法进行的多方位学术探索对古琴艺术的发展起了积极推动作用，但不论深度、广度都有相当差距，深化琴学体系的建构尚需努力。《对准时代之需要——我对发展古琴音乐的认识》(龚一)[28]提出了琴学观念、教学和训练方法、记谱法等方面的改革已刻不容缓。其他还有《古琴曲〈阳关三叠〉的曲式特点》(李吉提)[29]、《莫道古道古，翻来是新声——参加“'95中国成都古琴艺术国际交流会”后的思考》(张鸿玮)[30]和《古琴曲〈酒狂〉的结构探讨》(甘绍成)[31]。《琴乐“活法”及谱式优劣之我见》(秦序)[32]认为不能过分强调中国传统琴乐中的“活法”，而将琴谱缺少节奏标记这一不足视为优点或视作“活法”和条件。肯定琴谱在“记指”方面达到的细密精确为其他中外奏法谱难以相比，斥之为“落后”也不可取。胡琴方面的研究文章有《对“二泉映月”几种不同演奏谱的初步探析》(冯步岭)[33]，从许多二胡演奏家不同的演奏谱进行分析和比较，认为以黄安源（香港中乐团）为代表的演奏谱更为恰当与合理。其他还有《托音胡琴的技巧与风格——兼谈阿炳二胡演奏的技法特点》（胡志平)[34]、《荆楚风格二胡曲巡礼》（李坚雄)[35]、《二胡的基础方法》（别小霞)[36]、《胡琴源流问题》（查甫尧)[37]、《胡琴琴弓考》(吴红非)[38]。筝方面有《传统筝曲风格之比较研究》(闫林红)[39]和《古筝移码转调法乐理初探》(赵毅)[40]。其他乐器方面还有《广东音乐扬琴技法初探》(张志远)[41]、《笙的传统和音音响在应用中的特殊表现》(谭军)[42]。《宁夏器乐合奏采风札记》(刘同生)[43]说宁夏器乐合奏与陕、甘、晋西北关系密切，也受到江、浙、豫、鲁影响，是古代中原音乐与西北少数民族音乐相互交融的产物。《论传统器乐合奏艺术中的乐队型态及合奏思维》(肖学俊)[44]从乐队模式类型的配器思维方式的分析，认为现存传统乐队组合形式体现出我国古老器乐艺术的延续和历代文化积

淀。《当代民族器乐的传播》(席强)[45]勾勒出二十世纪民族器乐发展的基础脉络。

四、戏曲、曲艺、舞蹈音乐研究

戏曲音乐研究的文章多于曲艺、舞蹈音乐研究，反映出研究队伍的兴趣倾向和专业分布无大变化。《论高腔音乐》(刘国杰)[46]对高腔的加滚、帮腔、一字板进行了论述，认为高腔所以得到大的发展和变化，归纳为四点：(一)加滚，唱活了唱词，唱活了曲。(二)帮腔，充分地、反复地显示旋律美的魅力。(三)不着管弦，改调歌之，给高腔带来了发展变化的极大自由。(四)各剧种高腔吸收当地民间音乐，形成各自的风格特色。在论及高腔来源时，认为各地众多的高腔群体是多源的，并非全部来自弋阳腔。《板眼与晋剧记谱》(徐佩)[47]通过京剧曲牌《万年花》、丝弦戏以及晋剧平板、夹板的板式比较，说明戏曲板眼的强弱交替组合形态，是随着速度快慢而变化的。得出两点认识：(一)无论板眼紧慢，每节只有一板。(二)速度放慢"眼"增加，速度加快"眼"减少或取消。概括为"定板活眼"。《京剧皮黄腔非程式性创造研究》(徐霞)[48]认为戏曲程式的价值是永恒的，戏曲程式的淡化也是不可避免的历史必然。这种淡化过程，实际上就是非程式创造由量变到质变的发展过程。《二人转"十六字板"的特点和规律》(那炳晨)[49]探讨了二人转节奏的特点和规律，十六板的十六个字是主体唱腔的十六种节奏变化的方式与技法。主要文章还有《江苏戏曲音乐特点简述》(吴小平)[50]、《温故知新，继往开来——东北地方戏音乐诀谚的研释》(那炳晨)[51]、《云南花灯音乐和形态特征》(王群)[52]、《论音乐在戏曲中的地位》(张泽伦)[53]。曲艺音乐只见到四篇论文：《方言对锦歌音乐的影响》(陈新凤)[54]、《陕西曲艺音乐概说》[55]、《俗曲〈满江红〉研究》(梁生安)[56]和《粤东梅州市的说唱音乐——五句板》(温萍)[57]。舞蹈音乐见到《南通民间舞蹈音乐初步研究》(韩培山)[58]，对南通舞蹈音乐的产生和发展、社会特征、艺术特征进行了分析研究。

五、其他研究

比较的方法已成为传统音乐的重要研究方法，不同地区、不同类别的汉族传统音乐之间的比较研究已多见于前四节所列文章。汉族和他族、中国和外国传统音乐比较的跨文化研究方兴未艾。《福建南音与冲绳三线古典音乐之比较研究》（王耀华）[59]认为冲绳三线古典音乐与福建南音无论在乐器、乐谱、演奏方式、演奏方法、音乐型态等方面均有一定的关联。其根源当可以从历史交往、人口迁徙等方面追寻。《从南音“指”“曲”与宋戏元曲的关系再探福建南音的形成年代》（孙星群）[60]则是逆向性历史比较。《中西乐理的比较研究》（杜亚雄）[61]将中国乐学理论中“声”、“音”、“律”、“拍”与西欧乐理中的相关概念作比较，辨二者内涵的差异，认为中西乐理的根本不同之处是各自的哲学基础。前者建立在先秦辩证哲学思想基础之上，后者则以文艺复兴后的形而上学为本。作者呼吁编写一本中国传统音乐基本理论教科书是当务之急。《东北跳神音乐与二人转音乐的异融关系刍议》（邱枫）[62]论述了二者间相互借鉴的“客串”现象是量变而质未变。认为任何远古的东西，在一定条件下，不可能不改变自我，只是大小多少的区别而已。《略论福建民间音乐的地域性特征》（刘富琳）[63]从地理环境、方言、农耕文化三方面探讨民间音乐的地域性特征。《华彦钧与刘天华比较》（孙焕英）[64]把两位同时期的传统音乐家从文化背景、演奏流派、创作体系上比较，见解独到。

注释：

① 《中国音乐年鉴》1994 卷、1995 卷。

②③(61) 《比较音乐研究》1995 年第 4 期。

④(54) 《比较音乐研究》1995 年第 2 期。

⑤⑱⑲㉟ 《交响》1995 年第 2 期。

⑥⑰㉙㊽ 《中国音乐学》1995 年第 2 期。

⑦ 《中国音乐学》1995 年第 3 期。

⑧中国艺术研究院研究生部 1995 年 6 月油印本。

⑨《音乐研究文选》(上册)文化艺术出版社1985年。
⑩⑫㊾(59)《音乐研究》1995年第1期。
⑪㉒㉓㉔《交响》1995年第4期。
⑬《中国音乐学》1995年第2期。
⑭(61)《中央音乐学院学报》1995年第3期。
⑮《中央音乐学院学报》1995年第2期。
⑯(57)《星海音乐学院学报》1995年第3—4合刊。
⑳㉜《中国音乐学》1995年第4期。
㉑《中国音乐》1995年第3期。
㉕㊲㊳《艺苑》(音乐版)1995年第3期。
㉖㉞㉟㊱㊵㊶㊷《黄钟》1995年第1期。
㉗㉚《人民音乐》1995年第11期。
㉘《音乐研究》1995年第4期。
㉛《音乐探索》1995年第1期。
㉝(62)(63)《比较音乐研究》1995年第3期。
㊸㊺《中国音乐》1995年第2期。
㊹《中央音乐学院学报》1995年第2期。
㊻《音乐研究》1995年第2期。
㊼《中国音乐》1995年第1期。
㊿(56)(58)《艺苑》(音乐版)1995年第2期。
(51)《乐府新声》1995年第1期。
(52)《民族艺术研究》1995年第4期。
(53)《河南戏曲》1995年第2期。
(60)《音乐学习与研究》1995年第3期。

1995年民歌研究

周青青

1995年，发表在各音乐刊物上的有关民歌研究的文章有近20篇左右。其中，关于音乐形态方面的文章数量最多，如刘正维的《四首汉族民歌的特征覆盖与板块分布》（艺术探索，95.1）、赵翔的《土汉音乐混融区民歌的形态特征》（黄钟，95.1）、石光伟的《满族民歌三题》（中国音乐，95.1）、田小军的《鄂尔多斯民歌的音乐风格和艺术表现手法》（草原艺坛，95.1）、邱映霞的《朝鲜族民歌节奏的特点》（中国音乐，95.2）、唐瑰卿和朱敬修的《豫南民歌的调式特点》（中国音乐，95.2）、李恩春的《论花儿流行中的曲调演变及意义》（音乐研究，95.2）、杨久盛的《满族民歌寻踪》

（音乐研究，95.2）、管谨义的《明清小曲散论》（星海音乐学院学报，95.3、4合刊）、赵维峰的《回、土、撒拉——三族“花儿”的风格比较及溯源》（交响，95.4）等。论述民间风俗中的民间歌曲的文章，有匡天齐的《四川汉族民间婚礼与婚嫁歌》（音乐探索，95.1－4连载），以及朱艳林的《湖南丧歌论析》（星海音乐学院学报，95.1、2合刊）；研究民歌歌唱方法的文章有两篇：李万进的《清新质朴唱心声——云南彝族歌手白秀珍的演唱艺术》（黄钟，95.2）、刘志的《中国民歌唱法的演变与趋向——兼谈美声唱法的趋向》（中央音乐学院学报，95.4）；另外还有额尔敦朝鲁的讨论民歌的产生及演变经过的文章《科尔沁民歌〈雁〉的产生经过》（草原艺坛，1995.1）、苗晶的讨论民歌研究方法的文章《民歌比较研究中的几个问题——地属、族属与风格差异》（中国音乐学，95.4）、李文珍叙述在贵州侗族地区采风心得的文章《侗歌与侗家——侗乡采风心得》（中国音乐，95.4），以及张兴荣的一篇关于少数民族多声部民歌的新发现和初步探索的文章《民歌艺术的亮点——滇南四一八声部唱法的新发现》（音乐探索，95.3）

在形态研究类的文章中，刘正维先生的《四首汉族民歌的特征覆盖与板块分布》，提出了“在本民族民歌的母项特征之下，按不同地区，呈现不同的子项特征”，而“典型性民歌的子项特征……覆盖着本民族的大多数音乐”的观点。文章分析了山西民歌《绣荷包》、南方民歌《孟姜女》、河北民歌《小白菜》和鄂中北民歌《妈也》的曲体结构、主干音、不同乐句之间终止音的音程关系，以及调式特点等特征，并将它们由西向东、由北向南排列，研究其中的渐变关系。然后，将这四首民歌所表现出的典型特征延展到四个地区的说唱、戏曲和新音乐创作中。这是将民间音乐不同类别之间的特征贯通起来进行研究的视角。这种贯通研究比民间音乐的分类研究更具有概括性，从而也就更具有共性和代表意义。

赵翔的《土汉音乐混融区民歌的形态特征》，从土家族与汉族音乐特点混融的角度来考察体裁形式、旋律音调、曲体结构三个

方面进行探讨，得出了土汉音乐混融区的音乐风格“以共性音乐风格（混融风格）为主体，土家族音乐风格（以土家特有的体裁和音调为标志）在较窄的范围内作为一种个性特征留存”的结论，从而对“土家族音乐有无自己的特征”这样一个课题作出了回答。与赵翔的论文有着相近视角的，是杨久盛的《满族民歌寻踪》。作者开宗明义地阐明了其论文的写作目的：“了解满族在漫长的历史岁月中，欣赏习惯、审美趣味及艺术价值取向的演进；认识满族音乐文化在中华民族音乐历史进程中的地位和卓越的贡献；进而揭示民族音乐特色在民族同化、融合的过程中，是怎样保留在融合的音乐文化之中。”该文分三个部分：第一部分讨论满族萨满神歌的特点；第二部分谈如何从歌词、曲调及歌曲的来源三个方面入手，对用汉语演唱的满族民歌作鉴别工作；第三部分将河北地区的汉族民歌《小白菜》和满族萨满神歌《吆喝杆子》进行比较，以此为例说明现存的一些汉族民歌中融合有大量满族民歌的因素。赵翔和杨久盛的论文，都是探讨不同民族的文化特征在音乐的融合现象。这种研究角度，说明民歌形态研究工作在逐步深化。

管谨义的《明清小曲散论》，以1990年人民音乐出版社出版的《中国古代歌曲》和清代刊印的俗曲集《霓裳续谱》、《白雪遗音》为资料，认为小曲的发展经历了一个从简单的“只曲”形式，到同一曲调的多种变化形式，再到一曲分为两部分、中间加以乐队或道白，或曲间加入帮腔的形式，然后又发展为套曲的过程。文章中所论述的将岔曲或其他曲牌分为两个部分，中间插以若干曲牌的形式，至今在南北方的多种说唱形式中仍有保存。这篇文章对于追寻曲牌体说唱音乐结构形成的过程，具有一定的参考价值。

邱映霞的《朝鲜族民歌节奏的特点》，是一篇文字简洁但内容充实的文章。文章从朝鲜族语言以节奏作为最主要的辨义特征谈起，说明朝鲜语言的节奏特点是形成朝鲜民歌节奏（节拍）特点的重要基础，并讨论了朝鲜族民歌中的固定节拍、多变节拍、自由节拍三种类型，以及朝鲜族民歌中多种“长短”的特点。

对“花儿”的研究，一直是我国民歌研究工作中的热门话题。赵维峰的文章《回、土、撒拉——三族花儿的风格比较及渊源》，将撒拉族传统情歌《玉尔》和土族传统情歌《阿吾列》与这两个民族的“花儿”进行比较，说明回、土、撒拉三族花儿的民族个性主要体现在音乐而不是歌词形式上。此外，文章还提出了一个很重要的观点。文章说：“有的研究者认为连续四度上行的音调特征，主要同‘多山的地理环境有关’。事实上，(回、土、撒拉)三族都主要分布在青海东部农业区内，地理环境相似，但三族的核心音调及旋法特征并不完全一样”；地理自然环境只是影响民歌旋律特点的“诸多因素中的一个”。这个观点的提出，表明民歌研究工作中关于自然环境的特点与民歌旋律特征的关系问题，已经从粗浅的感悟开始进入更为具体、力求准确的实际研究。但文章对所提出的“回族是‘花儿’音乐形成的重要源头”、“‘花儿’表现出明显的汉词、回调的基本特点”的论点，似缺乏充分的、有足够分量的论据。

我国音乐理论界以往对民歌的研究，比较忽略演唱艺术的问题。而我认为，一首短小的民歌能够在极为有限的篇幅内表现出巨大的艺术感染力，与民歌手的艺术修养、演唱技巧甚至歌唱音色中所表现出的审美追求，都有着极大的关系。我国民间歌手的歌唱技巧和歌唱音色丰富多样，并具有一定的地域特征和不同的艺术表现力。在今天我们学院派的“民族唱法”音色越来越统一，于是日趋单调的时候，一些作曲者也在感叹可供选择的歌唱音色太单一。但这个问题不易在刊物中进行充分探讨的原因之一，是听觉感受很难用文字来说明。李万进的《清新质朴唱心声》一文，对以往民歌研究中的欠缺作了填补工作。作者是武汉音乐学院声乐系副教授，他以自己在声乐方面的修养，并辅以声谱分析仪所做出的具体数据，对云南彝族歌手白秀珍的歌唱艺术作了比较深入的探讨。

李文珍的《侗歌与侗家——侗乡采风心得》，是一篇热情洋溢、

神采飞扬的文章。作者对民间音乐的热爱、为侗族人和侗族民歌所深深打动的情绪，处处流露在文章的字里行间，使读者也受到感染，与她一起激动、兴奋、感慨。但愿我们能有更多的精力、智力和财力，为我们如此优秀的民间音乐多做些工作！

1995年 中国少数民族音乐鸟瞰

乌兰杰

回顾1995年的中国乐坛往事，人们将不难发现：在少数民族音乐理论研究方面，堪称成绩斐然，硕果累累，呈现出一派丰收景象。

一、民歌：绚丽多姿，浩如烟海的民歌，素来是各族民间音乐的主体部分，以其永恒的魅力，日益吸引着音乐理论工作者的关注。

1. **民歌概述**：有几位音乐理论工作者，全面地介绍了某个少数民族或地区的民间歌曲，概括地论述了各个歌种的音乐风格、审美功能，以及赖以产生发展的社会生活条件等。范西姆在《论壮族民间歌曲的风格与特征》（《人民音乐》1995.4）一文中，对富有浓郁民族特色的壮族多声部山歌，以及“欢、西、加、比、

论”等五种不同的山歌形式，从音乐风格、节奏特征、调式运用、歌词格律、流行区域等方面，分别作了详细论述。石光伟在《满族民歌三题》(《中国音乐》1995.1)一文中，对满族民歌的历史渊源作了简要考证，并按照不同题材和体裁，将满族民歌分为渔猎歌、时政歌、仪式歌、生活歌、情歌、儿歌、现代民歌，以及劳动号子、山歌、小唱、萨满神歌等类别。对满族民歌的音乐特征，包括音阶、调式、节拍形式、演唱形式、和音的使用等，也分别作了简要论述。赵志忠在《满族传统民歌与满族音乐文化》(《民族艺术》1995.3)一文中，对“玛克沁”、“空齐曲”、“悠悠扎·巴卜扎调”、“喜歌”、“神歌”等满族传统民歌，作了简要介绍。作者认为：满族传统民歌是满族音乐文化之源，是满族音乐文化的集中体现。满族音乐文化的基本特征，则是具有浓郁的民族性和广泛的人民性。杜亚雄在《歌海奇葩》(《艺术探索》1995.1)一文中，简明扼要地介绍了新疆塔塔尔族民歌及民间音乐。他明确指出：塔塔尔族民间音乐采用五声音阶，属于“中国音乐体系”。同时，对其接受欧洲音乐影响的事实，也作了恰如其分的论述。田小军在《鄂尔多斯民歌的音乐风格与音乐表现手法》(《草原艺坛》1995.1)一文中，对内蒙古鄂尔多斯地区的民歌，诸如长调(乌日图音道)、短调(宝古尼道)，以及漫瀚调等几种民歌形式，分别作了介绍。并对其常见的艺术手法，也作了简要论述。

2. 民歌歌种及优秀民歌介绍：邓如金在《简论瑶族二声部民歌》(《民族艺术》1995.1)一文中，将瑶族二声部民歌分为四种：支声式、和音式、对比式、模仿式，并举出实例加以说明之。又从音程、调式与常用音列、转调手法、演唱风格等方面，对瑶族二声部民歌的艺术特色，分别作了论述。邱映霞在《朝鲜族民歌节奏的特点》(《中国音乐》1995.2)一文中指出：我国朝鲜族民歌中，各类形态的三拍节奏占据主导地位，从而形成了朝鲜族民歌的独特风格。并列举实例说明，这与朝鲜语言的节奏(长短)特

点有着密切联系。龙泽瑞在《〈挖土歌〉产生的历史背景及艺术传承》(《黄钟》1995.3)一文中，对湘西土家族民俗性歌曲《挖土歌》作了简要介绍。作者认为，《挖土歌》与楚地古老的巫文化有密切联系，其音乐风格则与《竹枝词》一脉相承。道尔加拉在《卫拉特三首民歌探轶》(《新疆艺术》1995.3)一文中，对明朝末年卫拉特蒙古部一对青年男女，反抗封建包办婚姻，先后编唱三首长调民歌：《你胸前的佩饰》、《查汗敖包》、《七座山的达坂》的经过，作了详细考证，并对歌词内容与结构、旋律特征、演唱形式等，也作了简要的分析。赵志忠在《两首珍贵的满族民歌》(《乐府新声》1995.4)一文中，对满语演唱的《花儿开了》、《雨日》两首民歌，采用国际音标注音、汉译文并举的方法，作了详细介绍。这两首珍贵的满族民歌，系福州市赵振纪(满族)所传，由赵燕生(满族)提供。

3. 采风与赶歌圩：在深入少数民族地区采风与赶歌圩的过程中，有几位理论家写下了心得体会。李文珍在《侗歌与侗家》(《中国音乐》1995.4)一文中，怀着真挚的情感，以“歌的海洋、单纯出美好、人需要群体、歌育人、人养歌、侗族大歌的前途”等六节内容，记述了她十年内两度深入到贵州从江县小黄寨，向侗族群众学习民歌的情景。冯光钰在前往广西参加“国际民歌节”后，写下了《赶圩归来话民歌》(《人民音乐》1995.6)一文，生动地介绍了武鸣、邕宁县“三月三”歌圩的热烈场面；并对当前形势下群众性歌圩活动的新发展与新的时代特点，诸如口头创作与文字创作、群众文化活动与专家辅导，以及地方政府部门如何进行正确指导等问题，均作了简明扼要的概括。

4. 比较研究：在少数民族民歌研究中，有些作者采用比较研究的方法，论证不同民族或地区的民歌相互交流、融合的现象。赵维峰在《回、土、撒拉三族‘花儿’的风格比较及探源》(《交响》1995.4)一文中指出：我国西北地区回、土、撒拉三族中广泛流行的“花儿”，在基本调式框架、核心音调、音程构成、演唱

风格等方面，各具民族特色之外，又呈现出许多共同性。作者认为，“汉词、回调”为主要成分所构成的“花儿”，具有文化母题的特征，而土、撒拉“花儿”，则是这一母题深刻影响之下繁衍出来的文化分支。赵翔在《土汉音乐混融区民歌的形态特征》(《黄钟》1995.1)一文中指出：在湘、鄂、川、黔、陕五省毗邻地区，存在着一个具有一致性特征的音乐风格区，即“土汉音乐混融区”。作者从音乐形态学的角度，对该区民歌在体裁形式、旋律音调及曲体结构等方面的特征，作了较为详细的剖析。并通过民歌实例比较，论证了土汉族音乐混融的事实。杨久盛在《满族民歌寻踪》(《音乐研究》1995.2)一文中，将具有相对封闭性的满族萨满神歌，作为音乐形态与风格方面的尺度，同其他满族民歌进行比较，寻找出二者之间的共同之处，并反转来进一步确定其满族民歌特性。同时，作者将同满族有过密切联系的一些少数民族，诸如锡伯、达斡尔民歌，同满族民歌加以对比，从更为广阔的文化背景上找到音乐方面的历史“参照系”，从而探索出一条满族民歌寻踪的独特途径。

二、民间歌舞：李作义在《回族民间歌舞〈莲花落〉》(《新疆艺术》1995.1)一文中指出：流行于新疆昌吉回族自治州的民间歌舞《莲花落》，是从甘肃河州一带传入的汉族说唱《莲花落》演变而来。回族艺人将“宴席曲”音乐融入《莲花落》，遂将其发展为受回族人民喜爱的、独具特色的民间歌舞形式。关也维在《祖国音乐文化遗产中又一璀璨珍宝〈哈密木卡姆〉》(《音乐研究》1995.3)一文中，对《哈密木卡姆》一书作了评价。作者指出：《哈密木卡姆》的音乐结构，基本上是由“散序”、“歌曲部分”、“歌舞部分”三个大段落所构成的。而这样的结构形式同汉代大曲“艳、趋、乱”，以及唐代大曲“散序、歌头（或称中序、拍序）、舞遍（或称“破”）的音乐结构，颇有相似之处，似有某种内在联系。作者还通过古代突厥语和回鹘语中有关音乐词汇与“艳、趋、乱”的对比诠释，对上述三个汉代音乐术语原意作了考

证。

三、说唱音乐：何乃强在《蒙古族的说唱艺术》（《民族艺术》1995.3）一文中，从广阔的历史文化背景上审视了蒙古族的几种说唱艺术形式，如英雄史诗、好来宝与乌力格尔（说书）产生、发展的漫长历程。作者认为：蒙古族“陶力”的演唱形式，经历了三个发展阶段：即“雅布干·陶力”（只说不唱）、“道吾帖·陶力”（又说又唱）、“潮尔·陶力”（在潮尔伴奏下说唱）。同时，对蒙古族“好来宝”、“乌力格尔”等民间说唱形式，作者也作了较为详细的论述。扎西多杰（藏族）在《蒙族〈格斯尔〉音乐研究》（《音乐艺术》1995.3）一文中指出：蒙古族英雄史诗《格斯尔》的音乐十分丰富，有人物专调、人物通调、基本调、道白调、借用调，以及开篇曲、婚礼仪式调、结尾曲等，其中人物调是核心部分，一篇说唱章节的音乐布局，其总体结构为：开篇曲：（乐奏、歌唱）——正文曲：（独吟、对唱、对话曲）；道白曲：歌赞曲、仪式曲等——结尾曲：（颂歌曲、欢庆曲等）。同时，对《格斯尔》音乐的曲体结构、旋律发展手法、伴奏艺术等，作者也都一一作了论述。丁世博在《〈太平春〉是壮剧雏形的唱本》（《民族艺术》1995.2）一文中，对壮剧产生的历史，作了较为详细的考证。

四、器乐：李改芳在《湘西打溜子述略》（《黄钟》1995.3）一文中，对湘西土家族民间打击乐合奏“打溜子”，从历史沿革、乐器组合与演奏形式、曲目与运用、艺术特色、班社与艺人简介等方面，作了详细论述。赵世骞在《羌笛考》（《民族艺术》1995.2）一文中，将新疆、青海考古出土的三孔骨笛，以及历代文献与诗歌中有关羌笛、横吹、横笛的记载，加以对照考察，并对新疆（西域）人民在笛子产生发展史上所作出的重要贡献，作了高度评价。苏沙宁在《壮剧骨胡传统弦、技法特点及其思维特征》（《民族艺术》1995.1）一文中，对骨胡的定弦、指法，以及“粘、扣、压、拓”等独特手法，分别作了介绍。

五、民俗音乐：傅湘仙在《壮侗语各民族恋俗音乐文化考》（《民族艺术》1995.4）一文中，将壮侗语各民族中普遍存在的"窝坡"之类恋俗音乐活动，划分为"节日性恋俗音乐活动"、"随场性恋俗音乐活动"、"相约性恋欲音乐活动"等三大类。其具体内容则有"初会"、"探情"、"盘答"、"初恋"、"定情"、"盟誓"、"约会"、"惜别"等八个阶段。作者还结合壮侗语各民族婚姻形式发展演变的历史进程，将恋俗音乐活动划分为"性恋"、"婚恋"、"情恋"三种形态，并指出，随着时代的发展，情感交往与友谊，已成为恋俗音乐活动的主要内容。覃桂清在《民歌与民俗》（《民族艺术》1995.1）一文中，对民歌与民俗的关系，以及广西各少数民族民歌中大量存在的民俗内容，作了详细介绍。乌兰杰在邢莉主编《中国女性民俗文化》一书的"文化娱乐"章节中，从劳动歌舞、采花节的歌、摇篮曲、婚礼歌舞、娱乐歌舞、游戏等方面，对我国少数民族女性民俗音乐活动，作了较为全面的论述。

六、宗教音乐：桑德诺瓦在《东巴仪式音乐的若干调查与研究》（《中国音乐学》1995.4）一文中指出：在纳西族东巴祭祀中，有专门为殉情而死的青年男女所举行的特殊仪式，纳西语称之为"核拉勒扣"（大祭风），还有为年长者过世后举行的丧葬歌舞仪式"哦热热"（超度亡灵）。作者根据东巴经文中的有关记载，向东巴祭司采访调查，亲自参加此类仪式所得第一手资料，对上述两个祭祀仪式的举行情况，诸如道场布置、唱诵内容、集体歌舞中模仿熊与羊动作的舞蹈背景等，均作出了详细描述。王锋在《漫谈大理洞经音乐》（《民族艺术》1995.2）一文中，将大理洞经音乐分为唱诵音乐（经腔）、纯器乐曲（雅曲）、打击乐三类。对其"文场"、"武场"中所用乐器，以及丰富的曲目，包括唐宋以来的许多汉族曲牌，大理洞经音乐受到内地汉族音乐深刻影响等问题，均作了简明扼要的论述。刘桂腾在《满族萨满乐器的形制、配置及其文化特征》（《中国音乐学》1995.3）一文中，对满族的各种萨满乐器，诸如抓鼓、单鼓、抬鼓、腰铃、晃铃、铃杆、铃铛、拍

板、响刀、铜镜等，从其形制构造、演奏方法，以及民间萨满乐器的配置、宫廷萨满乐器的配置、不同配置和使用中所体现的萨满文化基本特征等问题，均作了全面的论述。柯琳在《中国巫文化探讨》(《人民音乐》1995.7) 一文中，将中国萨满文化的分布，划分为"采集渔猎经济文化类型"、"畜牧经济文化类型"、"农耕经济文化类型"三种形态。并对中国萨满文化的现状及其表现形态，诸如信仰与崇拜、傩、音乐等方面，均作了简要论述。

七、少数民族音乐史：冯光钰在《中国少数民族音乐史研究三题》(《中国音乐》1995.4) 一文中，对中国少数民族音乐学会第四届年会以来，有关少数民族音乐史研究情况作了初步总结。作者从少数民族音乐史的分期问题、史稿撰写中史与论的关系问题、处理好跨国境、跨地域的少数民族音乐史稿的编纂工作等三个方面，对这一重要问题作了简要论述。同时，对宗教祭祀音乐研究、壮侗语族音乐研究问题，也提出了自己的看法。黄翔鹏在《元封百年，华工焉传》(《艺术探索》1995.1) 一文中，根据西汉元封年间乌孙公主下嫁西域，陪嫁"宦官侍御数百人，赠送甚盛"，后来汉解忧公主又远嫁乌孙，其长女嫁龟兹王，且与汉朝往来不绝，曾居长安一年，学习弹琴；汉朝"赐以车骑旗鼓，歌吹数十人"等历史事实，明确指出："丝绸之路"上的东西方音乐文化交流，从来都是双方面的，而不是只有由西向东一个方向。汉代的中国音乐文化，也同样传到了西域。孙星群在《金音乐史稿（下)》(《乐府新声》1995.3) 一文中，对北方女真族所建金国的宫廷音乐，诸如雅乐、散乐、鼓吹乐、乐歌、戏曲音乐、乐器、音乐机构等，均作了详细的论述。边多在《西藏民族音乐史略》(《西藏研究》1995.1) 一文中，对"前弘期"(629—841) 的藏族音乐，如"古尔"的兴起和发展、"果尔谐"歌舞的起源和特点、藏族器乐、"谐青"歌舞的历史与发展、吐蕃时期的婚礼音乐、白面具藏戏音乐的形成和发展、吐蕃时期的杂技音乐、佛教密宗金刚表演舞曲的形成与发展等问题，作了全面的论述。杜亚雄在《新疆古

代居民的种族特征和现代民间音乐的风格特征》（《音乐研究》1995.2）一文中，通过考古学和体质人类学的丰富材料，对古代新疆居民的种族起源及演化，历史上各民族的兴衰荣辱，同现代民间音乐风格形成之间的关系，作了大胆的探索。作者将“突厥化”（公元8世纪前）时期以前新疆五个古老民族（维吾尔、哈萨克、汉、柯尔克孜、塔吉克）的民间音乐，划分为蒙古利亚、伊朗、欧洲三大体系。作者认为：音乐的风格与宗教信仰、各民族所操语言无关，同聚居地区的关系也不大。音乐的风格实际上是和古代居民的人种特征密切相关的。杨民康在《一部富有开拓性的音乐志书》（《音乐研究》1995.4）一文中，对伍国栋主编的《白族音乐志》作了全面评价。作者将该书的特点概括为具有区域性、专业性、广泛性、资料性和时代性，并认为兼有艺术史、文化志、民族志特点。

八、关于王洛宾与西部民歌问题的讨论：《人民音乐》1995年第1期至第6期，以专栏讨论形式，发表了近20篇文章，对王洛宾与西部民歌问题展开了热烈的讨论。《人民音乐》编辑部发表题为《保护民族文化，尊重知识产权》的专论（《人民音乐》第6期），对这场讨论作一总结。

附记：除本文提及之外，囿于篇幅，尚有不少文论未能纳入。

古谱研究

丁承运

古谱研究作为一个学科，现在学术界亦称之为“古谱学”。兴于诗《乐坛漫步》（音乐研究，95.1）说得好：“古谱学的发展特别重视它和音乐表演艺术的结合，完全可以这样设想，古谱既然是古代音乐的书面符号记载，它必然和当时的演奏、演唱实践密切结合，而现在的演奏、演唱艺术由于它们是世代传承的艺术，不可能不保留有过去的历史痕迹，所以，对于古谱的解读不应该只从文献出发，而应该从现存的演奏、演唱艺术中找出历史变异和穷本溯源的规律。”精辟地道出了古谱研究的实践性与正确途径，颇可发人思考。纵观1995年的古谱研究，内容相当丰富，于敦煌琵琶谱、日

传唐筝谱、古琴谱等均有涉及，不少还是多年研究的成果，这是一个十分可喜的现象。

（一）敦煌曲谱的研究，继林谦三、叶栋的解译之后，近年来讨论的热度未减，1995年的文章多集中在对"掣拍说"的争论上。庄永平《敦煌乐谱曲拍非"掣拍"形式——和陈应时先生商榷》（星海音乐学院学报，95.1）认为汉字本身常以独立的单位出现，在音乐上常被古人用来作为计算节奏时值的单位，于是字的外延堆积是可以成立的，而字的内涵分割则是不能成立的。而陈氏"掣拍说"是把"一掣减一字"作为取消一字的单位时值，这就不符合以字为单位的节奏原则，引起拍式的频繁变化，"因此，陈氏'掣拍说'从理论到实践上都是站不住脚的。"

陈应时《敦煌乐谱〈水鼓子〉》（中国音乐，95.2）则以敦煌谱第18曲与第25曲二首同名的《水鼓子》相对校，坚持敦煌谱之"、"号为沈括所说的"掣"拍。

方建军、汤亚汀翻译的英韦满易《敦煌琵琶谱〈西江月〉》（音乐艺术，95.2）较客观的评述了敦煌古谱研究的历史与现状："林谦三基于现今仍在演奏的日本琵琶谱，基本上破译了这些古谱（林谦三，1957年）"；"叶栋（1985）和陈应时（1988）近来发表的译谱大体上接受了林谦三对旋律的解译，但他们不同意林谦三所译音符的相对时值，由此涉及到乐曲的节奏和词曲配置的方式。"韦满易则在分析了"、"的位置规律后提出"、"正好处于往上拨奏的位置（现称"挑"）。他的译谱是很规整的六均拍，词的六字句据《九宫大成》作4－2式，七字句作4－3式。同时，他又指出叶栋的译谱六字词作2－3－1组合，七字句作2－4－1式处理，无视了诗句固有的停顿倾向；对陈应时的"掣拍"说，他指出："陈引用宋代的'掣'字（功能似相当于唐代的'火'）。敦煌的顿点不同于张炎（生于1248；《词源》的掣符号，也不暗示要倒读谱（如陈所要求的）以二等分前一音及所标记之音的时值。""总之，陈试图解译所造成的问题要多于所解决的问题。"

应有勤《论敦煌琵琶谱“掣”为急返拨》（音乐艺术，95.3）则折衷上述两种说法，既承认它为指法记号“返拨”，又赋予它时值的含义“急”。但“掣”作为敦煌谱“、”的一种解释方法，可成一说，而在题目中竟直称敦煌琵琶谱“掣”，则不可通。因为“掣”自有其减字符号“刂”在（宋张炎《词源》），没有直接的证据，仅依推测就以“掣”字取代“、”号，只能让读者莫明其妙。

（二）日抄本《仁智要录》筝谱，为日本平安朝滕原师长所纂集（1170），收入筝曲200余首，多为唐代传入日本的筝曲。叶栋先生曾作过解译。关也维《〈仁智要录〉筝谱解译》（音乐研究，95.1）在对“敦煌古谱”、《五弦琴谱》（琵琶谱）的研究基础上，对《仁智要录》筝谱重新进行了探索与解译。其中关于右手小大两谱字上下排列者多为八度双音，对其遗漏弧线处，明显者按有弧线者译出，难以确认时，则根据旋律中该谱字时值长短而定其为双音或勾搭；推入，推放为上滑、下滑；左手推、取等五种奏法，皆作折声解。又“掣”为延长，“住”为休止，“百”为“拍”之减字等，均为作者的研究心得。后附《打球乐》、《泛龙舟》、《玉树后庭花》、《凉州》、《苏摩遮》等五首译谱，并将《回波乐》的叶栋译谱、毕铿译谱与作者自己的译谱相比较。作者主张对《五弦琴谱》、《博雅笛谱》、《怀竹谱》、《三五要录》、《类聚筝谱》等古谱进行系统研究，以对隋、唐音乐获得较清晰的认识。作者文中也曾以《五弦琴谱》相参证而推定二度推入为提高一律。就是这种看法的具体体现。

（三）古琴谱是现今蕴存最为丰富的古谱，琴谱的研究由来已久，积累了较丰富的经验，其中也不乏成功之例，可资借鉴。

陈长林《对〈神奇秘谱〉“无射泛”的一点看法——〈龙朔操〉、〈大胡笳〉打谱杂记之一》（北京古琴研究会《北京琴讯》95.5）通过大量有关资料的综合分析，提出《神奇秘谱》的“无射泛”最后遗漏了两个谱字，而实应结束在宫徵的合音上。这即是以传统的“参合谱理”的研究方法结合现代的统计学与综合分析手段来校正古谱的讹误，而直接用之于打谱工作的范例。

减字谱多不记板拍，具体节奏依赖琴人打谱的工夫，于是近时就有了“活法”的话题，认为古琴不标明节奏，是“不为”而不是“不能”。秦序《琴乐“活法”及谱式优劣之我见》（中国音乐学，95.4）则提出：“琴谱缺少节奏方面标记，是琴乐在特定的口传指授兼有‘喝声’的传承方式下，琴谱的功用重在‘记指’的缘故。因此不能简单地认为古琴谱缺少节奏标记是古人‘不能’并以为耻。它是古人在特定条件下的‘不为’。……另方面，琴谱缺乏标记的缺陷亦庸讳言。……因此不能过分强调中国传统琴乐的‘活法’，而将琴谱缺少节奏标记这一不足视为优点和特色，或将琴谱这一不足视为‘活法’的条件。”引据颇详，言之成理。

但琴家的体会却又不同。朱默涵《琴曲打谱之美学探微》（乐府新声，95.1）说：“琴乐曲谱的最高成就，并非以其记录的形式为目的，而恰是通过琴家的审美并创造，欲以发掘出这种记录形式中的某种精神上最为深邃的东西。”“琴乐曲谱不能够完整地、精确地记录出古代作曲家的创作精神、创作规律及其感情运动的细微变化。它为琴家的创造提供了不断深入研究和探索的机会，它为琴家的创造置留了一方广阔的天地。”此看法与兼为琴家的海外学者张世杉、荣鸿曾等人的观点相近，看来这个“活法”的讨论还会继续下去。

唐抄本《碣石调·幽兰》卷子谱的打谱研究，始于民国杨宗稷，他并将其译为减字谱。五十年代后研究打谱者不乏其人，如管平湖，姚丙炎等。近时王德埙《〈碣石调·幽兰〉卷子谱点注》（中国音乐学，95.1）又欲另辟蹊径，认为：“正确地标点文字谱，是《幽兰》乐曲考古的一个基点，也是《幽兰》研究的出发点。”并“以每一古汉语小分句为单位，前缀以阿拉伯序码，统一编号。”似为启蒙而设，惟其标码标点的文字谱，颇多费解处。如既已有“131 大指于九下半寸许按文武”之例，又有“74 大指当八上一寸许，75 按羽”；不知这两句有何不同，需用两种不同断句及序码别之？将原本繁复的文字谱弄得更其复杂了。

1994年音乐文物资料与音乐考古研究情况综述

李幼平

【编者按】因近年来考古材料相对多而复杂，故本卷约请两位作者分述两年的（1994、1995）情况。

1994年公布、介绍的音乐文物资料较为丰富，其不仅所属年代的跨度大——从新石器时代到近代，品种多——包括乐器、形象、文献等，而且其中不乏足以令学术界深入研究、并改变某些陈见的精品。就音乐考古研究成果和相关活动而言，本年度也因音乐文物有关方面研究之专题博士论文的发表、长沙王后墓出土乐器之研究等一系列文章的刊布，和国际音乐考古学术交流活动在以色列的举行，而显得

颇不平凡。

（一）

本年度刊布的音乐文物资料，主要源自两个方面。其一是近年来田野考古发掘工作中出土的音乐文物，其二是文博部门整理馆藏文物时"发现"的相关资料。下面就1994年公开介绍的音乐文化遗存，以类别为纬线，以大致时间为经线，分类陈述。

一、乐器实物类。此类资料包括成品、半成品、明器和相关配（附）件，所属年代从新石器时代到清代。

新石器时代的乐器或准乐器，本年度主要有陶埙、陶铃、陶响器、哨形器和开孔骨管等。

陶埙分别见于黑龙江东沟县[①]、安徽蒙城[②]和湖北罗田[③]。据介绍，这几处新石器时代遗址中的陶埙，均为一吹孔和一音孔，其中东沟县后洼遗址出土陶埙吹奏出的乐音音高为G和#G。同时期的吹奏类准乐器，还有辽宁大连大潘家村出土的哨形器[④]，辽宁大连、甘肃卓尼、青海大通等地新石器时代遗址中出土的骨管或刻纹骨管[⑤]。

空心陶质球形器曾是学术界考察新石器时代音乐文化时所关注的实物之一，有乐器、准乐器——响器等说。本年度介绍的该类资料，分别见于湖北枣阳[⑥]、天门[⑦]和罗田[⑧]。枣阳雕龙碑遗址出土的彩陶球有大小之别和纹饰图案之异，其腹空并盛砂粒、摇而作响，且色彩鲜明、图案美观，是判定该类器物之最终功能属性的重要材料。

被考古工作者称作陶铃的器物，1件出土于甘肃甘谷县大石乡麻坪村遗址[⑨]，1件见于时代略晚的吉林东丰县德胜石大望青铜时代遗址[⑩]。据考古报告的描述，此被称作陶铃的器物，实为非球形的空心陶响器。

夏商周三代时期的乐器实物，仍首推青铜编钟。本年度公布

的铜钟资料，分别出土于湖北江陵（2件，西周中期）[11]、陕西扶风（3件、西周中晚期）[12]、山西天马——曲村遗址晋侯墓地（二批共10件，西周晚期）[13]、湖南宁乡（1件，西周时期）[14]、河北邢台（春秋早期）[15]、江西德安（含构件）[16]和乐平（46件，战国时期）[17]、河南新郑（24件，春秋时期）[18]和洛阳（16件，战国中期或稍晚）[19]与新蔡（战国中期前后）[20]，以及四川茂县（10件，战国中晚期）[21]等地的三代遗址和墓葬中。湖北江陵江北农场1993年10月出土2件铜钟，其纹饰、形制有着鲜明的地方特色，尤其是其中的一件所谓"铙体式甬钟"，被认为具有南方商铙向西周甬钟过渡的形态特点。晋侯墓地出土"楚公逆钟"及其铭文，对研究西周时期的楚音乐文化，将有重新认识甚至改写楚音乐史的价值。四川茂县牟托1号石棺墓及陪葬坑出土的铜钟，在形制、纹饰风格上，明显地具有"文化滞后"现象，当引起有关学者在研究中原文化与巴蜀文化之关系时的注意，而江西乐平涌山镇出土的46件战国乐器，包括大的14件，小的32件，其规模之大、数量之多，在江西还是"第一次"。如果对这批铜钟进行测音分析和性能考察，相信对江西乃至先秦时期南中国音乐历史的研究，会有重要意义。

1994年介绍的三代时期铜乐器，还有镈[22]、錞于[23]、铎[24]、"甬式巴钟"[25]等；其它类别的乐器实物，则有石磬[26]、楚瑟[27]等。

秦汉以降、迤于明清的乐器实物类资料，在本年度介绍的有錞于[28]、铜鼓[29]、铜铎[30]、铜铃[31]、和陶鼓[32]、陶钟、陶磬[33]等铜、陶质类乐器（或明器），以及古琴[34]、（阮咸）琵琶[35]等丝质类乐器和口哨类三彩器[36]。西安北郊汉墓出土有铜质瑟柄，被称作北方汉墓中的"首次发现"[37]。湖北荆州博物馆在配合开展《中国音乐文物大系·湖北卷》编纂工作时，即从传世馆藏品中，清理出汉代錞于、宋代的铜鼓、清代的铜质磬、"苍龙啸月"琴、瑟和圆体编钟、石编磬，以及民间乐器——挑架鼓等一批实物精品[38]。

二、乐舞形象类。包括俑像、浮雕和平面图像，所属年代从新石器时代到近现代。

考古工作者孟华平撰文介绍了湖北天门石家河邓家湾新石器时代文化遗址出土的“人抱鱼形器”俑像资料[39]，并从共生关系、文化背景以及相似的文物遗存等方面，对该类器物予以研讨，提出了“人抱鱼形器”可能是乐人抱鱼形乐器而奏乐的看法。

本年度刊布的其它乐舞俑像资料，分别出土于四川峨眉山[40]和绵阳[41]、河南洛阳[42]和三门峡[42]、陕西西安[44]和长安[45]与岐山[46]、新疆吐鲁番[47]等地的古代墓葬中。此外，公安部门还曾查获北魏时期的乐俑[48]。这些乐舞俑或奏乐、或跳舞、或作滑稽状、或表演杂要，还有的展现凝神赏乐的情景，提供了十分形象直观的音乐史料。新疆吐鲁番阿斯塔那336号唐代墓葬，出土彩绘舞俑1件，刻画着一名典型的非洲黑人应乐而舞的形象，说明唐代即有非洲人通过丝绸之路来到中国，为我国古代乐舞艺术增添活力。

1994年还有文章专题介绍文博部门收藏的魂瓶和堆塑罐[49]。在这类器物上，多有用堆塑手法塑造的乐舞百戏群像，颇似“丧葬仪式”场面，似应引起民族音乐学研究者的注意。

伎乐雕刻是汉唐以来石窟艺术的重要内容之一。1994年关于这一方面的资料，出自河南巩县[50]和洛阳[51]、四川巴中[52]和仁寿[53]、内蒙古鄂托克旗阿尔巴斯苏木[54]等地的石窟遗址。有关乐舞百戏的石刻、砖雕资料，则见于河南密县[55]和南阳[56]、山东邹城[57]、浙江常山[58]、江苏常州[59]等地的墓葬中。在陕西彬县五代冯晖墓中，发现54块（另有2块被盗后未能追回）乐舞百戏彩绘浮雕砖[60]。这些彩绘浮雕砖分别以上下二块拼作一个整体人物形象，按男、女性别，分两列位于甬道两侧，各组成舞、乐、戏演出队。

本年度介绍的有关乐舞双戏的平面图像，主要存在于岩画和壁画中。有关学者在介绍或论及中国东南地区[61]、新疆[62]、西藏[63]以及邻国俄罗斯岩画[64]时，均涉及到乐舞题材；在报告山西[65]、河南[66]等地发现的壁画墓时，亦花笔墨介绍了其中的乐舞题材画面。尤其值得提及的是，在前述冯晖墓甬道两侧的二列乐舞戏队伍前，各有一幅彩绘图，描绘手握细长棒的“指挥者”形象。此墓下葬年

代为公元938年，若该图确为“乐队指挥”，那么将有一系列课题需要展开。

此外，乐舞形象资料还在先秦铜戚[67]、汉代图形印[68]、唐代铜镜[69]、明清筒炉[70]与唐卡[71]以及近代瓷壶[72]等器物的装饰图案中有见。在韩国扶余陵山里考古发掘出土的百济鎏金龙凤蓬莱山香炉上[73]，也发现有伎乐形象资料。

三、文字文献类。在本年度公布的音乐文物资料中，此类资料所占比例较小，但并非不重要。

1994年10月，湖北荆沙市发现一件先秦铜戚，其上有铭文释作“大武”，被认为是先秦时期用以表演六代乐舞之《大武》的舞具[74]。此器与六十年代荆门出土的铜戚颇有相似之处，荆门铜戚上的铭文曾被释作“大武□兵”，而使该器作为舞《大武》之器具；近年又有学者释之为“兵避太岁”。本年度公布的这一资料，将会对相关问题的讨论有所裨益。

新疆且末县塔提让乡苏柏斯坎古遗址中，出土了元代的文书[75]，其中有杂剧2件。一件纸面较完整，内容为董解元《西厢记》之一阕；另一件纸边略有破损，字迹潦草且字有缺失，内容出处亦待考。在山东蒙阴出土的瓷罐上，则发现刻有曲牌为《山坡羊》的散曲三阕[76]。

此外，在清代道光年间印刷的周公家谱《姬宗世谱录》中[77]，第九部分——周公祀典即包括祀典陈设图、祭器、乐章等内容。周公家谱记述久远，比孔子家谱还要早600年，再说礼乐祭器与祀典仪式中，“乐舞”是很重要的内容之一。因此《姬宗世谱录》及类似的资料理应成为有关学者重视的方面。

（二）

1994年发表的、涉及音乐文物研究的论文，包括出土乐器及其铭文的乐律学研究、青铜乐器铭文的文字学考释与内涵考察、古

乐器研究、古谱释读、音乐形象资料研究，以及古代地区性音乐文化史研究中的音乐文物综合考察等方面。

《中国音乐学》、《音乐研究》、《黄钟》等刊物，发表了崔宪的博士学位论文。题为《曾侯乙编钟钟铭校释及其律学研究》的博士论文，上下篇约十万字，文章根据钟铭与编钟测音报告，结合历史典籍，吸收前人的研究成果，在中国传统音乐的乐律背景下作综合考察，从曾侯乙编钟全部钟铭的校释中，揭示曾侯钟律的逻辑内涵。上篇《曾侯乙编钟钟铭校释》由《音乐研究》分两期连载，本年度刊登的是前半部分内容[78]。下篇《曾侯乙编钟律学研究》分别由《中国音乐学》[79]和《黄钟》[80]杂志刊发，前者即以《曾侯乙编钟律学研究》为标题，登载了论文下篇的前半部分内容；后者则以《先秦乐律的历史流变》为题，分两期连载了论文下篇，这一系论文的发表，将曾侯乙编钟出土15年来的律学专题研究，推向了一个新的高度。

湖南长沙西汉长沙王室墓是“1993年全国十大考古新发现”之一，文物考古界在评价其价值时，即认为“特别是三件漆筑，为中国首次发现的有关筑这种乐器的实物，可澄清长期以来关于筑的一些模糊认识，对于中国古代音乐史的研究有更大意义”[81]。对该墓出土筑、筝等乐器的研究，也的确构成了本年度音乐考古研究的热点之一。黄翔鹏撰写的《古代相和乐器“筑”的首次发现及其意义》刊登在《考古》杂志第8期；项阳与考古工作者合撰的《五弦筝初研——西汉长沙王后墓出土乐器研究》发表在《音乐研究》上[82]；项阳、宋少华、杨应鳣、罗复常等撰写的其它相关文章，亦在本年度的《中国音乐学》[83]、《黄钟》[84]、《中国文物报》[85]、《乐器》[86]等学术报刊杂志上发表。这些文章从辨器、定名，到定弦调律、演奏方式方法等多角度进行了考证与研讨。

关于出土乐器实物研究的论文，本年度还涉及两周铜镈[87]、编钟[88]、句鑃[89]、錞于[90]、铜鼓[91]、楚瑟[92]等。《中国音乐学》第2期发表了徐孟东的论文《句鑃发微——对一种先秦乐器历史踪迹的寻

觅与思考》,《乐器》第2期也发表了方建军对同类器物予以研究的论文,《东南文化》第1期则有刘政对安徽广德青铜句鑃的初探。徐文从出土句鑃概况入手，辨异于铎、钲、铙等器物，探源于早期青铜乐器，更多地从文化研究着眼；方文则从类型学入手，通过具体器物形制、纹饰的型式变化，考察文化背景、流传过程、艺术风格、音乐性能乃至调音方式、演奏方法、使用场合；刘文则是具体在某一地区之句鑃的探讨。三篇文章各有侧重，互为补充。此外，邓辉的《虎钮錞于初探》、何洪的《铜鼓乐论》等文章也是本年度较有价值的论文。

音乐文物愈来愈受到多学科学者的重视是一件好事，但对有关资料的“误释”、“误用”、“误传”、“误导”现象，也应该令人警觉!《江汉考古》第3期发表史学工作者谭白明的文章，就《大中华文化知识宝库》中“曾侯乙编钟的由来”释文，进行了评说，并郑重指出“曾侯乙墓编钟并非楚国制造”!

除出土实物外，本年度还有李玫等人从形象资料探讨古代乐器的论文[93]。关于形象资料中的其它乐舞艺术题材，则有孟华平[94]、周到[95]、李卫星[96]、韩志刚[97]、戴春阳[98]、马吉玉[99]等人撰文研讨。

甘肃敦煌石窟是我国音乐文物资料，尤其是形象资料较为集中的地区，作为研究该地区石窟艺术的敦煌研究院也刚刚度过了建院五十周年的庆日。但有关研究这一地区音乐文物资料的论文，本年度发表的并不太多。除庄永平的《敦煌琵琶谱商调调弦法》之外[100]，再就是庄壮发表在《敦煌研究》五十周年院庆专辑上的文章——《拓宽敦煌音乐研究的路子》[101]。庄文以一位长期从事敦煌音乐文物研究之工作者的切身感受，提出了理论研究与实用研讨相结合，以求判定理论研究结果之正误、并进一步促进研究的想法。

王正书对甲骨卜辞中的“[illegible]”字，作有补阙性考释研究，文稿《甲骨“[illegible]”字补释》发表在《考古与文物》第3期上。

由于中国传统文献多以黄河流域中原地区历代帝王的音乐文化活动为载录对象，并构成所谓“正史”。因此，在日益兴盛的非

“正史”范围中的音乐文化研究中，音乐文物成了举足轻重的史料之一。本年度的《交响》杂志刊发了美国学者（德国人）罗泰关于楚国礼仪音乐研究的论文[12]，作者通过楚辞等文献和出土音乐文物，探讨了楚国宫廷礼仪音乐及其与中原传统的关系。在研究史前东夷音乐艺术[13]、齐鲁器乐文化[14]等地方音乐文化时，逄振镐、齐人等研究者，亦较多地综合运用了音乐文物资料。

李纯一在本年度发表的论文中，有一篇名为《先秦音乐史研究的两种基本材料》[15]。文章中就音乐文物材料在先秦音乐研究中的价值、意义及利弊特点，进行了概括性说明。

（三）

中国音乐文物资料与音乐考古研究工作日益成为世人注目的焦点。国内如此，国外亦如此。1994 年岁末，国际音乐考古学会与音乐图像学会联手，在以色列举行了专题国际学术交流活动[16]。德国、法国、英国、奥地利、瑞士、意大利、匈牙利、俄罗斯、保加利亚、以色列、中国、日本、美国等 13 个国家的近 30 余名代表与会。武汉音乐学院音乐考古专业教师李幼平应邀赴会并发言，通过文字、幻灯、录像及音乐文物仿制品，向与会代表介绍了中国音乐文物资料、中国音乐考古研究成果、中国音乐考古学学科建设以及音乐考古学专门人才的教学、培养情况，受到了诸国学者的注意。

注释：

①许玉莲：《后洼遗址发现东北地区最原始吹乐器——陶埙》，《北方文物》第 4 期，第 51 页。

②中国社会科学院考古研究所安徽工作队：《安徽蒙城尉迟寺遗址发掘简报》，《考古》第 1 期，第 1～13 页。

③湖北省文物考古研究所、黄冈地区博物馆、罗田县文物管理所：《湖北罗田庙山岗遗址发掘报告》，《考古》第 9 期，第 779～800 页。

④大连市文物考古研究所：《辽宁大连大潘家村新石器时代遗址》，《考古》第10期，第877～894页。

⑤辽宁省文物考古研究所、大连市文物管理委员会、庄河市文物管理办公室：《大连市北吴屯新石器时代遗址》，《考古学报》第3期，第343～376页；甘南藏族自治州博物馆：《甘肃卓尼苍儿遗址试掘简报》，《考古》第1期，第14～22页；青海省文物考古研究所、吉林大学考古系：《青海大通县黄家寨墓地发掘报告》，《考古》第3期，第193～206页；等。

⑥王杰：《雕龙碑遗址文物精华》，《中国文物报》11月20日，第45期。

⑦湖北省文物考古研究所、中国社会科学院考古研究所：《湖北石家河罗家柏岭新石器时代遗址》，《考古学报》第2期，第191～230页。

⑧同注③。

⑨陈守德：《甘肃省甘谷县大石乡麻坪村陈家河老村出土珍稀文物——陶铃》，《考古与文物》第4期，第101页。

⑩吉林省文物考古研究所：《吉林东丰、海龙县考古调查与试掘简报》，《考古》第6期，第514～524页。

⑪何驽：《湖北江陵江北农场出土商周青铜器》，《文物》第9期，第86～91页。

⑫高西省：《扶风巨良海家出土大型爬龙等青铜器》，《文物》第2期，第92～96页。

⑬北京大学考古学系、山西省考古研究所：《天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第二次发掘》、《天马——曲村遗址北赵晋侯墓地第四次发掘》，分别刊载在《考古》第1期第4～28页和第8期第4～21页。

⑭李乔生：《宁乡出土西周编钟》，《中国文物报》11月13日，第44期。

⑮国人：《邢台轮胎厂扩建工程考古喜获成果》，《中国文物报》9月18日，第37期。

⑯于少先、刘诗中、李家和：《陈家墩遗址出土一批商代木器》，《中国文物报》3月27日，第12期。

⑰罗瑞祥：《乐平出土战国铜钟》，《中国文物报》6月12日，第23期。

⑱蔡全发、马俊才：《新郑郑韩故城金城路考古取得重大成果》，《中国文物报》1月2日，第1期。

⑲蔡运章、梁晓景、张长森：《洛阳西工131号战国墓》，《文物》第7期，第4～15页。

⑳宋国定、曾晓敏、谢巍：《新蔡发掘一座大型楚墓》，《中国文物报》10月23日，第41期。

㉑茂县羌族博物馆、阿坝藏族羌族自治州文物管理所：《四川茂县牟托1号石棺墓及陪葬坑清理简报》，《文物》第3期，第4～40页；同时发现的其它乐器有铜钲、铜

铃等。

㉒赵炳焕、寇玉海:《新郑收藏的青铜乐器》,《中原文物》第1期,第105～108页;除镈之外,另有甬钟1件和钮钟三套共25件。

㉓宜博:《宜昌发现一批窖藏青铜器》,《中国文物报》6月5日,第22期;龙西斌:《湖南石门县出土窖藏錞于》,《考古》第2期,第176页。

㉔董全文:《南阳月河春秋墓群发掘获重大成果》,《中国文物报》12月25日,第50期。

㉕辛晓峰:《川东地区散藏的青铜绳纹甬钟》,《四川文物》第2期,第25～28页。

㉖同注⑮⑲。

㉗董曼华、朱安岚:《江陵出土的楚瑟》,《乐器》第3期,第29页。

㉘曾湘军、傅群智、査丽霞:《湘西发现一批汉窖藏青铜器》,《中国文物报》4月24日,第16期。

㉙龙博文:《龙州出土灵山铜鼓》,《中国文物报》9月25日,第38期。

㉚宁夏回族自治区文物考古研究所、宁夏回族自治区贺兰县文化局:《宁夏贺兰县拜寺沟方塔废墟清理纪要》,《文物》第9期,第4～20页。

㉛雷平、袁明森、张玉成:《华蓥市发现古代铜铃》,《四川文物》第2期,第65页。

㉜邝晚:《眉山县伏东胡营墓葬清理简报》,《四川文物》第4期,第67～68页。

㉝程林泉、韩国河:《西安北郊汉墓发掘的收获》,《中国文物报》6月26日,第25期。

㉞本刊讯:《北京发现盛唐古琴》,《乐器》第1期,第48页;张献哲:《唐曲江雷氏古琴》,《中国文物报》11月13日,第44期。

㉟黎大祥:《武威出土的唐代乐器》,《中国文物报》11月13日,第44期。

㊱中国社会科学院考古研究所洛阳唐城队:《洛阳唐东都履道坊白居易故居发掘简报》,《考古》第8期,第692～701页。

㊲同注㉝。

㊳王建萍、黄曼华:《荆州博物馆传世品中清理出一批有价值的音乐文物》,《乐器》第4期,第30页。

㊴孟华平:《石家河文化乐舞艺术赏析》,《黄钟》第2期,第29～30页。

㊵邱学军:《四川峨眉山市东汉墓》,《考古》第6期,第567～568页。

㊶季兵:《绵阳市吴家汉代崖墓清理简报》,《四川文物》第5期,第79～80页。

㊷洛阳市第二文物工作队:《洛阳苗南新村528号汉墓发掘简报》,《文物》第7期,第36～43页。

㊸三门峡市文物工作队:《三门峡市刘家渠汉墓的发掘》,《华夏考古》第1期,第22～30页。

㊹同注㉝。

㊺陕西省考古研究所隋唐研究室:《陕西长安隋宋忻夫妇合葬墓清理简报》,《考古与文物》第1期,第32～41页。

㊻宝鸡市考古队:《岐山郑家村唐元师奖墓清理简报》,《考古与文物》第3期,第48～56页。

㊼安尼瓦尔·哈斯木:《介绍二件馆藏文物》,《新疆文物》第1期,第79页。

㊽许永生:《三门峡车站公安派出所查获文物走私案》,《中国文物报》3月27日,第12期。

㊾高军、蒋明明:《对越窑青瓷魂瓶的思考》,《南方文物》第4期,第107～112页;徐伯元:《常州博物馆收藏的堆塑罐》,《东南文化》第3期,第131～132页。

㊿刘洪淼、傅慧翠:《浅谈巩县石窟寺的伎乐雕刻》,《中原文物》第1期,第65～70页。

51常青:《北朝石刻神王雕刻述略》,《考古》第12期,第1127～1141页。

52荀延一:《巴中石窟艺术概述》,《四川文物》第6期,第63～65页。

53《仁寿龙桥乡唐代石窟造像》,《四川文物》第1期,第25～33页。

54王大方、巴图吉日格拉、张文芳:《百眼窑石窟综合考察获重大成果》,《中国文物报》6月19日,第24期。

55安金槐:《密县打虎亭汉墓墓道填土中残石刻画像探讨》,《华夏考古》第4期,第89～94页。

56南阳市文物工作队:《南阳市药材市场画像石墓发掘简报》,《中原文物》第1期,第96～100页。

57邹城市文物管理处:《山东邹城高李村汉画像石墓》;刘培桂、郑建芳、王彦:《邹城出土东汉画像石》;《文物》第6期,第24～30页,第32～36页。

58罗友虎:《浙江常山县发现隋代舞乐纹墓砖》,《考古》第8期,第691页。

59常州市博物馆、武进县博物馆:《江苏常州南郊画像、花纹砖墓》,《考古》第12期,第1097～1103页。

60杨忠敏、阎可行:《陕西彬县五代冯晖墓彩绘砖雕》,《文物》第11期,第48～55页;此外,陕西耀县发现的造像碑中亦有伎乐图,文详陕西省文物普查队:《耀县新发现的一批造像碑》,《考古与文物》第2期,第45～58页。

61李洪甫:《论中国东南地区的岩画》,《东南文化》第4期,第103～121页。

62新疆维吾尔自治区文物普查办公室、塔城地区文物普查队:《塔城地区文物普查报告》,《新疆文物》第3期。

63李永宪:《西藏岩画述略》,《中国文物报》3月13日,第10期。

64陈良伟:《山地阿尔泰岩画研究》,《新疆文物》第3期。

⑥5山西省考古研究所、运城地区文化局、夏县文化局博物馆:《山西夏县王村东汉壁画墓》,《文物》第8期,第34～46页。

⑥6安金槐:《河南密县后士郭3号汉墓调查记》,《华夏考古》第3期,第29～32页。

⑥7付天佑、郑家茂:《新发现的“大武”青铜戚》,《中国文物报》12月25日,第50期。

⑥8牛济普:《汉代图形印》,《中原文物》第3期,第64～71页。

⑥9徐殿魁:《唐镜分期的考古学探讨》,《考古学报》第3期,第299～342页;徐志芬:《河北省博物馆馆藏铜镜概述》,《文物春秋》第1期;郭继宾、郭建设:《焦作市博物馆收藏的部分古代铜镜》,《中原文物》第2期,第26～30页。

⑦0胡雁溪:《明成化携琴访友图简炉》,《中国文物报》11月6日,第43期。

⑦1蔡永旭:《试说一幅唐卡及相关问题》,《四川文物》第3期,第29页。

⑦2陈鹤年:《日本烧制梅兰芳“黛玉葬花”壶》,《中国文物报》11月6日,第43期。

⑦3苏哲:《韩国扶余陵山里考古获重要发现》,《中国文物报》7月3日,第26期。

⑦4同注⑥7。

⑦5何德修:《新疆且末县出土元代文书初探》,《文物》第10期,第64～75页。

⑦6孙昌盛、朱明秀:《情歌艳曲,瓷罐留铭》,《中国文物报》5月29日,第21期。

⑦7刘高明:《天下第一家谱》,《中国文物报》4月17日,第15期。

⑦8崔宪:《曾侯乙编钟钟铭校释》(上),《音乐研究》第4期,第58～68页。

⑦9崔宪:《曾侯乙编钟律学研究》,《中国音乐学》第1期。

⑧0崔宪:《先秦乐律的历史流变》(上、下),分别刊于《黄钟》第1期第1～9页,第2期第16～20页。

⑧1蒋迎春:《九三年全国十大考古新发现》,《中国文物报》2月6日,第6期。

⑧2项阳、宋少华、杨应鳣:《五弦筝初研——西汉长沙王后墓出土乐器研究》,《音乐研究》第3期,第44～47页。

⑧3项阳、杨应鳣、宋少华:《五弦筑研究——西汉长沙王后墓出土乐器研究之一》,《中国音乐学》第3期。

⑧4项阳:《五弦筑定弦刍议》,《黄钟》第3期,第9～12页。

⑧5罗复常:《天下第一“筑”发现记》,《中国文物报》4月10日,第14期。

⑧6罗复常:《西汉筑为拉弦乐器的秘密》,《乐器》第4期,第4页。

⑧7方建军:《两周铜镈综论》,《东南文化》第1期,第28～35页。

⑧8曾玮、魏京武:《西周编钟的礼制意义》,《南方文物》第2期,第14～17页;方建军:《莒公孙朝子编钟的音阶》,《中国文物报》9月18日,第37期。

⑧9徐孟东:《句鑃发微——对一种先秦乐器历史踪迹的寻觅与思考》,《中国音乐

学》第2期，第39～47页；方建军：《吴越乐器句鑃及其相关问题》，《乐器》第2期；刘政：《安徽广德青铜句鑃初探》，《东南文化》第1期，第36～38页。

⑽邓辉：《虎钮錞于用途初探》，《四川文物》第2期，第20～24页。

⑼何洪：《铜鼓乐论》，《民族艺术》第4期。

⑼同注㉗。

⑼李玫：《箜篌变异形态考辨——新疆诸石窟壁画中的箜篌种种》，《中国音乐学》第4期。

⑼孟华平：《浅议"人抱鱼形器"》，《中国文物报》4月24日，第16期。

⑼周到：《汉画像与鼓乐》，《舞蹈艺术》第2期。

⑼李卫星：《浅说汉代鼓舞》，《文物天地》第3期，第26～27页。

⑼韩志刚：《宁夏盐池唐墓石刻所反映的胡旋舞》，《文博》第3期，第64～66页。

⑼戴春阳：《舞蹈图案彩陶盆辨析》，《考古与文物》第4期，第33～40页。

⑼马吉玉：《岱庙"宋天贶殿"壁画之乐队考》，《音乐学习与研究》第1期，第17～19页。

⑽庄永平：《敦煌琵琶谱商调调弦法》，《音乐艺术》第2期，第1～10页。

⑽庄壮：《拓宽敦煌音乐研究的路子》，《敦煌研究》第2期，第55～57页。

⑽罗泰：《楚礼仪音乐》（方建军译），《交响》第4期。

⑽逄振镐：《史前东夷人的音乐及其乐器》，《齐鲁艺苑》第1期。

⑽齐人：《源远流长的齐鲁器乐文化》，《齐鲁艺苑》第3期。

⑽李纯一：《先秦音乐史研究的两种基本材料》，《音乐研究》第3期，第34～36页。

⑽Ellen Hickmann、Tilman Seebass：《Music Images and the Bible—Instruments—Symbolism》，《HARPA》Nr. 18，Sommer—ETÉ—Summer 1995。

1995年音乐考古发现与研究

方建军

本文根据国内主要的文物考古和音乐刊物发表的音乐考古资料及研究论文作摘要记述。有关信息，还请读者参考《中国考古学年鉴》1996卷。

一、音乐考古发现

1988年湖北江陵枣林铺楚墓(M1)出土鸟架鼓、木竽斗和有柄木鼓各1件（江陵县博物馆：《江陵枣林铺楚墓发掘简报》，《江汉考古》1995年第1期）。

1994年湖北荆门郭店一号楚墓出土七弦琴一具，保存较为完整，属国家一级文物。此

墓的下葬时代应在战国中期偏晚（刘祖信：《荆门楚墓的惊人发现》，《文物天地》1995 年第 6 期）。

1981—1989 年湖北江陵九店发掘的东周楚墓 M294 出土有鸟架鼓（湖北省文物考古研究所：《湖北江陵县九店东周墓发掘纪要》，《考古》1995 年第 7 期）。

《文物》1995 年第 7 期公布了湖北省咸丰县文管所收藏的 3 件扁钟。

1990 年河南潢川张集战国墓出土瑟 2、木鼓 1、笙 1、竹哨 1。瑟 2 柄，三尾岳。笙五管，有竹质簧片（胡光福：《张集战国墓出土乐器浅谈》，《中原文物》1995 年第 4 期）。

1992 年河南省修武县大位村金代墓葬出土杂剧砖雕，从画面看，演奏者所持乐器有笛、拍板等（焦作市文物工作队：《河南修武大位金代杂剧砖雕墓》，《文物》1995 年第 2 期）。

1986 年河南沁阳发现王铎撰写的郑端清世子朱载堉神道碑残片，现藏沁阳市朱载堉纪念馆（张红军：《河南沁阳发现王铎撰书郑端清世子神道碑残片》，《文物》1995 年第 2 期）。

1989 年云南河口县瑶山乡摆子寨出土铜鼓 1 件，与北流型铜鼓相当，属隋唐时期物（尹天钰：《云南河口县发现一面铜鼓》，《考古》1995 年第 8 期）。

1993 年云南楚雄州姚安前场镇新街小学出土钮钟 4 件。钮钟为半环钮，圆肩。此类钟与滇文化有一定联系，但报道者未对这些钟进行断代（施文辉：《云南姚安首次出土一批编钟》，《四川文物》1995 年第 1 期）。

1991 年湖南省安仁县豪山湘湾西周镛 1 件，钲部饰圆雕立鸟，实为罕见（陈国安等：《湖南安仁县豪山发现西周铜铙》，《考古》1995 年第 5 期）。

1994 年湖南长沙白泥塘 5 号楚墓出土战国中期铎 1，原简报称为“铃”（长沙市文物工作队：《长沙市白泥塘 5 号战国墓发掘简报》，《文物》1995 年第 12 期）。

1987年湖南慈利石板村楚墓出土瑟2(M36和M23各出1件)、钲1(M36出土),时代属战国中期前段(湖南省文物考古研究所等:《湖南慈利县石板村战国墓》,《考古学报》1995年第2期)。

1994年山西天马——曲村遗址北赵晋侯墓地M91出土甬钟7件及石磬近20件;M93出土编磬10件、甬钟16件。M91的时代在西周厉王前后,M93的时代属春秋初年(山西省考古研究所:《天马——曲村遗址赵晋侯墓地第五次发掘》,《文物》1995年第7期)。

1992年山西侯马铸铜遗址发现有战国早期的钟范(山西省考古研究所侯马工作站:《1992年侯马铸铜遗址发掘简报》,《文物》1995年第2期)。

1992年四川绵阳永兴镇西汉木椁墓出土有陶钟、陶磬;1991—1992年云南江川李家山墓葬出土铜鼓、编钟等,时代为西汉中至东汉初,均无详细报道(《中国考古学年鉴》1993卷,文物出版社,1995年)。

1991年山江沂水柴山乡信家庄发现1件石磬,属偶然出土品(马玺伦:《山东沂水新发现一件带鸟形象形文字的铜戈》,《文物》1995年第7期)。

1991年安徽六安县城西窑厂2号楚墓出土战国早期镈5、钮钟12、磬12,均为陶制品(安徽省六安县文物管理所:《安徽六安县城西窑厂2号楚墓》,《考古》1995年第2期)。

1993年河北宣化辽代壁画墓发现的壁画中有几幅"散乐图"(河北省文物研究所等:《宣化辽代壁画墓群》,《文物春秋》1995年第2期;张家口市宣化区文物保管所:《河北宣化辽代壁画墓》,《文物》1995年第2期)。

另有一些音乐考古发现的消息报道,如:青海宗日遗址出土属于马家窑文化宗日类型的陶埙1件,"可吹出音调"。另该遗址157号墓出土一件舞蹈彩陶盆(《中国文物报》1995年9月24

日）；1995年广西贵港（原贵县）西汉大型木椁墓出土有漆乐器（《中国文物报》1995年11月19日）；1995年四川绵阳双包山2号汉墓出土陶钟、陶磬若干（《中国文物报》1995年12月3日）；1995年山东长清仙人台遗址6号墓出土甬钟11件、钮钟9件、磬10件，时代属春秋早期偏晚，国别属邿（《中国文物报》1995年12月17日）。

二、音乐考古研究

赵世纲《𫑡子受钟与鄂国史迹》（《江汉考古》1995年第1期）对1992年河南淅川和尚岭M2出土编钟的铭文进行了释文，并推断编钟的时代为春秋晚期至战国早期，国别属楚。

董楚平《〈楚王领钟〉跋》（《江汉考古》1995年第2期）通过文字和训诂研究，认为楚王领即楚昭王，此钟属春秋晚期器。

张吟午《“走”器小考》（《江汉考古》1995年第3期）结合曾侯乙墓出土的走戈和《三代吉金文存·卷一》著录的走钟，认为“‘走’器是专门为死者从阳界返赴阴界而作的明器”。

严福昌《〈中国音乐文物大系·四川卷〉序》（《四川文物》1995年第6期）对四川省音乐文物的普查和研究工作进行了回顾，并对该卷收录的音乐文物做了介绍。

王龙正《平顶山应国墓地九十五号墓年代、墓主及相关问题》（《华夏考古》1995年第4期）一文涉及该墓出土的青铜乐器，应引起音乐考古研究者的注意。

曹定云《殷墟妇好墓铭文中人物关系综考》（《考古与文物》1995年第5期）对妇好墓有铭文的器物进行了综合研究，认为此墓所出5件编铙铭文的亚弜是武丁时期的一员重要武将，这套乐器是他送与妇好的。另该文释妇好墓出土的“妊冉入石”磬之“妊冉”为“妊竹”。

张孝绒《介绍前苏联学者对一件古俄罗斯竖琴的保护及修

复》(《考古与文物》1995年第6期)介绍了前苏联对收藏的13世纪的3件竖琴头进行脱水等处理的方法，这对于中国音乐文物的保持和研究不无参考价值。

马忠理《〈兰陵王入阵曲〉疑释》(《文物春秋》1995年第1期)结合现存河北磁县兰陵王高肃墓前神道碑碑文，考古发掘北朝墓及兰陵王家族墓出土文物及文献记载，对“兰陵王”的曲调来源、表演者的服饰等进行研究，认为现日本奈良演奏的“兰陵王”既非“林邑之乐”，也非“印度系之沙陀调”，而是唐朝传入日本的歌颂北齐大将兰陵王高肃的《兰陵王入阵曲》。

郑珉中《七弦琴的原始阶段初探——与吴钊君商榷》(《故宫博物院院刊》1995年第4期)认为曾侯乙墓十弦琴和马王堆汉墓七弦琴并非七弦琴的原始阶段，这些琴也不是所谓法器。郑文并对出土琴的奏法以及与传世琴的区别等论述了自己的观点。

黄锡全、于炳文《山西晋侯墓地所出楚公逆钟铭文初释》(《考古》1995年第2期)和李学勤《试论楚公逆编钟》(《文物》1995年第2期)都对1992—1993年山西侯马北赵晋国墓地晋侯邦父墓出土的一套8件楚公逆编钟铭文进行了释读，并结合过去著录的“楚公逆镈”进行了研究。

高西省《西周早期甬钟比较研究》(《文博》1995年第1期)对西周甬钟进行了分期研究，并对甬钟的起源进行了探索，提出甬钟应由江南地区的镛发展演变而来。

戴奎《西南民族学院馆藏两面铜鼓考略》(《四川文物》1995年第3期)对西南民族学院收藏的两面铜鼓进行了形制和文化方面的研究。

蒋定穗《中国古代编钟论纲》(《中国音乐》1995年第1期)对中国钟类乐器的起源、编甬钟的结构、发音机制、铸造、乐悬以及甬钟的发展历史进行了综合研究。

秦序《音乐考古测音研究的误区——铜鼓“双音”及其“生律法倾向”“体制”研究评析》针对学界有人把古代铜鼓按双音乐

器来进行测音并试图研究其生律法提出不同看法。

牛龙非《释"大镭[illegible]钟"》(《交响》1995年第2期)对陕西扶风出土的南宫乎钟铭文进行研究，认为大镭即林钟，此钟"当为一钟可发'无射'、'大林'(即'林钟')两音的'双音钟'无疑。"

《音乐研究》1995年第1期续1994年第4期发表了崔宪《曾侯乙墓编钟钟铭校释》(下)。

李加宁《中国古代乐器装饰艺术初探》(《乐器》1995年第4期)结合出土乐器实物，对古乐器的造型和装饰进行了探索。

程天健《鼓史浅论》(《交响》1995年第1期)据文献记载和考古发现，对鼓的形制、奏法和用途进行了论述。

王洪军《上古琴、瑟研究》(武汉音乐学院1995年度研究生学年论文摘要，《黄钟》1995年第4期)据考古发现和文献记载对上古琴、瑟的历史进行了探索。

林济庄著《齐鲁音乐文化源流》(齐鲁书社，1995年)一书依据山东地区的音乐考古发现及多方面资料，对齐鲁音乐文化进行了研究。

本年度，张光远、李学勤、裘锡圭等对1994年入藏台北故宫博物院的子犯编钟的排次进行了讨论。诸家主要从铭文结构方面对子犯编钟进行编次研究，所得结论不同。如能从测音方面入手，当可为排定这套编钟的次序提供有力证据。有关子犯编钟的讨论，朱启新作有综述(《中国文物报》1995年12月31日)。诸家发表的论作，可按综述所引查阅。

1995年外国音乐研究综述

姚亚平

西方音乐史的研究在1995年仍然是外国音乐研究的重要部分。

（一）刘经树在《中央音乐学院学报》(1995年第三、四期）发表了史学理论的讨论文章《音乐史学——问题与思考》。文中首先提出史学理论涉及的问题，即，如何研究历史，史学向何处去，音乐史学如何才能度过面临的“史学危机”等。在回答音乐史是什么时，作者认为，音乐史并非由文献和记载构成，音乐史由音乐作品构成。在此基础上，作者认为音乐史的“过去”不存在，“真正的音乐史此刻就回荡在你的心中”。在后面的论述中，作者主要分析了两种音乐史学理论。首先分析了音乐风格史，

认为它是以形式为第一的艺术理论，实际上处在文化史与技术理论的“附史”的状态。接下来批评了“庸俗反映论”史学思想。作者认为庸俗反映论错误理解了列宁的反映论，因此音乐史学中确立马克思主义的原则和方法的问题尚未从理论上解决。

杨燕迪、孙国忠《西方音乐断代史研究导论》(《中央音乐学院学报》1995年第二期、三期)，围绕着西方音乐每一时期研究的主要问题，以及对各个重要的著作文献（西文）做了鸟瞰式的评述。在文章中作者列出了古代、中世纪、文艺复兴、巴罗克、古典主义、浪漫主义和二十世纪的250余部著述，并相信这些著述体现了西方音乐断代史研究的基本面貌和主要格局。

作品与作曲家的研究在1995年仍然被关注。其中有，李应华的《巴赫第4康塔塔的历史价值与审美价值》(《中央音乐学院学报》1995年第一期)，作者从历史和美学的角度对巴赫的作品进行了分析。王晡的《从柴科夫斯基两部作品看其悲剧性》(《中国音乐学》1995年第一期)，从对柴科夫斯基的第一交响曲“冬日梦幻”和第六交响曲“悲怆”两部作品的分析中，揭示了作曲家思想中的悲剧特征。角度有所不同的是姚亚平的论文《论瓦格纳艺术思想与艺术实践的统一性》(《中国音乐学》1995年第二期)，该文没有从具体作品入手，而是比较概括地分析了作曲家的思想，试图从表面的许多矛盾而导致的扑朔迷离中，分析出瓦格纳的艺术思想与艺术实践在深层次的统一性。

与西方音乐史研究有关的论文还有：蔡良玉《欧洲浪漫主义音乐观念》(《音乐研究》1995年第三期)；朱培元《欧洲中世纪调式》(《交响》1995年第二、三期)；黄枕宇《二十世纪前西方音乐学院发展概况》(译文)(《中央音乐学院学报》1995年第一、二期)；李应华、郑铧《西方音乐史学》(译文)《《中央音乐学院学报》》1995年第四期)。

（二）1995年11月21日至24日在河南开封召开了《中国音乐年鉴》第六届学术研讨会，与会代表60多人，会议的议题之一

是中国音乐工作者如何看待并研究外国音乐（其中包括外国音乐的教学问题）。在讨论中，代表们从不同角度发表了意见。蔡良玉从文化的角度发表了对西方音乐的看法，认为西方音乐的精髓在于民主精神与科学传统；其他一些代表则就如何研究西方音乐问题，围绕着杨燕迪的《论西方音乐研究在我国的重建》(《黄钟》1990年第一期)，就“重建”问题与“西方音乐”的界定展开了讨论。就中国音乐工作者应该如何看待西方音乐问题，代表们认为西方音乐是全世界的，具有积极意义和珍贵价值，我们应摒弃狭隘民族主义意识，把西方音乐的研究作为促进中国音乐文化发展的有益部分。代表们也谈及到，作为中国学者应该考虑结合中国民族音乐与西方音乐，建立起有中国特色的西方音乐研究学派。在讨论会中，代表们也提出了西方音乐研究中出现的问题，这就是，第一，学风还不够严谨；第二，研究还缺乏深度；第三，陷于单一和孤立，与其它学科缺乏交流。研讨会还就音乐教育中的教学、欣赏、教材等问题进行了讨论。

（三）除了史学研究外，1995年外国音乐研究还涉及到文化学、社会学与音乐分析学领域。

蔡良玉在《西方音乐的几个文化特征》(《人民音乐》1995年第一期）中把西方音乐置于西方文化的大背景中，从文化的角度探讨了西方音乐的一些特征。作者从三个方面展开讨论：第一，与基督教文明的渊源关系；第二，西方文化中的强调个性，强调个人创造的特点；第三，西方文化中的科学传统。

于润洋在《对一种社会学派音乐哲学的考察》(《中国音乐学》1995年第一、二期）中通过对特奥多·阿多诺《新音乐的哲学》一书的解读和评论，使我们可以从社会学角度对二十世纪新音乐有更为深入的了解和认识。在文中，作者认为阿多诺把音乐中的冲突看成是社会冲突的某种显现的观点“基本上坚持了历史唯物主义的理论立场”，由于阿多诺能够站在一个比较合理的位置来看待西方现代音乐，因此，作者认为他“在一定程度上突破了

对唯物史观艺术理论中'反映论'的一般性理解，使我们对待西方现代艺术特别是音乐艺术的社会本质的认识有可能向更深的层次发展。”围绕着《新音乐的哲学》的中心议题，于润洋从四个方面考察了阿多诺的音乐思想：第一，现代音乐的社会本质；第二，现代音乐的精神内涵；第三，现代音乐的技法特征；第四，现代音乐的内在矛盾及其前途。

杨燕迪在《二十世纪西方音乐分析理论述评》（《音乐艺术》1995年第一至第四期）中，对二十世纪音乐分析学状况进行了较全面的评介。作者首先界定了音乐分析并对其历史发展作了简要回顾。在确定音乐分析的任务时，提出两种分析目的，一种分析的目的在于为理论提供证据，另一种在于了解具体作品的结构特点。作者在文中提出理论原则与具体作品之间的“动态平衡”设想。在此后，作者较全面地评介了西方二十世纪最有影响的音乐分析理论——申克分析方法，以及对申克方法进行扩展和修正的分析理论。接下来，作者还涉及到音乐分析中的动机分析理论，介绍了勋伯格、雷蒂和凯勒的分析方法。

（四）1995年是纪念反法西斯战争胜利五十周年，围绕着这一活动音乐学术界也有所反应。黄晓和为这一活动做了一系列工作，除了举办各种学术讲座外，还写下了研究苏联卫国战争时期音乐的系列专论。它们是：《苏联卫国战争时期的轻唱剧与康塔塔》（《人民音乐》1995年第六期），《苏联卫国战争时期的歌剧与舞剧》（《人民音乐》1995年第七、八期），《苏联卫国战争时期的歌曲与交响乐》（《音乐研究》1995年第二、三期），《苏联卫国战争时期的室内乐》（《中央音乐学院学报》1995年第三期）。

音乐学方法论

罗艺峰

方法，是把握对象、究其实质的途径、方式和手段的总和，在音乐学研究中，也是人们对对象和达到某种目的的一种行为方式。但方法又不仅是联系它客观的逻辑中项，不仅仅是中介物，方法本身“也有客观东西的意义”（黑格尔语），故也可以作为独立存在的研究对象，这便是方法论学说。

《中国音乐年鉴》自1988卷起辟有“音乐学方法论”专题，与音乐学中诸学科并列。论者，或主张“在哲学意义上方法论可分为一般方法论和特殊方法论”；[①]或指出“社会学、人类学、心理学等学科对音乐学愈来愈多的渗透……导致音乐学方法的转变”[②]；还有人提出

（在更高层面的意义上）“方法论实际上是‘元理论’（理论的理论）的对等词”[3]；也有人指出由于学术趋势上的“细分”和“综合”必然造成的方法上的专门化专业化与边缘化交叉化的现象[4]；当然，也不能不质询“不同学人、不同目的、不同对象、不同论域、不同视角、不同框架、不同应用、不同操作之有关‘某种方法是否正确运用并是否取得真正成果’的问题”[5]。人们方法论意识愈益强烈、方法运用选择也日渐讲究，一些音乐学院还为音乐学研究生或本科生开设了“音乐学方法论”课程。但，无论在音乐学研究中手段、方法如何多样化、怎样边缘化，它必须是针对**音乐**的研究，当无疑义，人们有理由拒绝非音乐的“音乐学”[6]。同时，音乐学在方法论上决非自我封闭的、唯音乐的，因此，于润洋提倡“历史”与“理论”的相互融合、相互渗透，“音乐历史研究需要音乐理论根基”，“音乐理论研究需要历史素养”，这或可视为一种双向互动的方法论[7]。

回顾一下过去，说音乐学方法论渐趋成熟似非妄断。

一、音乐美学：泛化与范化、外烁与内敛以及学科的终极扣问。1995年度的音乐美学研究，可以观察到越来越明显的因思想方法的外烁与内敛而造成的学科泛化和范化的两极倾向。如同“音乐”这个词的所指一样，音乐美学作为独立学科，是否可以认为，过于“泛化”必取消自身，拘于“范化”则有碍发展？“泛”在汉语中还有浮泛、空泛、泛滥之意。要之，将音乐美学“泛化”（无所不在、无往不是、无所不能），必造成在美学的名义下，将音乐美学化入其它学科，如美学→文化学，美学→人类学，美学→社会学……，此状固可视为纵横学界逸气飘然，终难免覆驾、泛驾之讥，这究属因方法的开放、引进、交叉带来的“又一法门”呢？还是会带来“泛泛其逝”之危？我们常常自愿地化解自己，把学科交叉、方法引进，不意中变成一种“泛化”的静悄悄的学科“休克”，因为，敉平了学科差异，已无所谓彼此。而所谓“范”，模子是也，引申为范围、范畴、规范、界限等，音乐美学

欲“周备其理”，如何既守住合理界限又不拒绝发展？

一方面，音乐美学要力图脱开文学理论的强力影响[8]，避免“别人感冒，咱们打喷嚏”的尴尬，以至于任何一种哲学的、人类学的、社会学的和民族学的思潮，甚或一本译著，都造成音乐美学的“观念波动”和“概念丛生”，自居于其它学科“下位”的潜心态；另一方面，又可看到诸多学者努力规范论域，炼词锻义，寻求学科自立的可贵探索[9]。音乐美学“范化”的追求，原因之一是人们相信“音乐的特殊性”，颇具辩证法的是，当我们将这一命题“泛化”，造成的恰恰是音乐美学“范化”哲学根基的动摇，因为“以逻辑的方法、从存在方式上无法证明‘音乐具有特殊性’的命题”[10]。有论者正确地指出，音乐美学“是具有非常学理性质的学术研究”，但在我们强调其话语系统、叙事结构“均系自足生成”时[11]，又如何解释当前音乐美学研究中诸多来自其它学科的新概念、新方法、新观念的存在呢？其“周备之理”究在内部自足生成还是要靠外部引进或内外交叉？“泛化”与“范化”体现了音乐美学求普遍之用与求周备之理之间思想方法、研究方法的外烁与内敛不同的追求。

最根本的是，音乐美学作为学科可能否？此一终级的提问，与“How is it to be music?”一样，难以迴避。据说，这将成为每一个音乐美学家、音乐哲学家的试金石[12]。是的，这将是学科终级的问题，“实际上，美学作为理论形态的存在，原本也是针对哲学的能力之极限才成立的。”美学极端地需要学理化，但它面对的却是感性的对象，因此早就有人指出：作为“感性学”（Ästhetik）的美学之存在，是一种虚假的设定[13]。尽管我们日益关注音乐的感性内容和对我们的影响[14]，此一学科的终级质疑，在每一个形而上之思的灵魂中却总是严肃地扣问着。

二、民族音乐学：比较方法、全球视野与哲学全元论。本年度中国传统音乐研究，有将体质人类学引入民族音乐学者[15]；有运用空间考古学方法解析古代音乐文化者[16]；有“全景式”分层比较

方法研究中、日音乐者[17]；亦有传统学问功夫下的乐调、乐曲、乐器、乐史研究[18]等。还有引福柯“话语权力”理论以及萨伊德“东方主义”观念、亨廷顿“文明冲突论”思想研究中国传统音乐之历史性危机以及“符码重构”的若干论文，也是值得从方法论上加以观照的，因为它们反映了一种“全球性视野”。

1. 但，最引人注目的，是比较方法在传统音乐研究和民族音乐学中的创获。

民族音乐学从其“出身”几乎自然地就带出了“比较”的问题，比较什么，如何比较以及可比性成为学者们的宿命。比较是普遍方法还是特殊学科？若是普遍方法，则音乐学比较与其它学科中的比较区别何在？若是自立的学科，其学科品质如何求得？比较的目的是否就是建立“音乐的公理系统”(全世界普适的)[19]？俾以为，只要承认音乐的文化属性，此一目的似无可能抵达。正如另一位论者所言，与发生学、历史学一样，比较学方法“并不是体现音乐学核心特征之独特的方法”[20]。但与欲求“音乐的公理系统”之不可能一样，几位论者主张的反对比较研究中“价值论情结”[21]或“排空母文化”[22]亦难以做到。此类比较方法的观念还有必要讨论廓清。

就操作层面言之，异文化间的“整体”比较因为缺少具体分析对象而极易空泛和被指谬，全称式判断可能因为“反例”而被证伪[23]；远不如在较小的、具体的对象间选择比较的楔入点更为有效，如观点的比较[24]，作品的比较[25]，乐理的比较[26]，乐种的比较[27]，同类型态比较[28]，乐器的比较[29]，人物的比较[30]，风格的比较[31]，以及同一文化中某具体乐种乐调的自身变异的古今比较[32]，等等。

比较方法可以有关注相互关系的“影响比较”和只作客观描述的“平行比较”；也有“异性比较”和“共性比较”；“功能”与“结构”的比较；“内（文化）”与“外（文化）”的比较；表层型态异同的比较，深层文化模式的比较[33]；等等。从上列各种比较研究的方法意识中分析，可以观察到这样两类比较：“同型同层

（位）”比较方法和“同型同系（统）”比较方法，前者多有共时性质，后者强调历时的文化濡化，前者关注相互异同及关系，后者关怀传承与变异。

比较音乐研究目前就方法论说，其理路远非周备，故本年度各音乐杂志上关于比较音乐学、比较方法的译文，应予重视，尤以可比性质疑（B. 内特尔）、从比较推测起源在学术上的危险警示（瓦·维奥拉）、整体背景的强调（A. 梅里亚姆）等观点为要。

2. 正当西方学者欲划清“比较音乐学”与“民族音乐学”各自领地，音乐学术各科强调自身话语系统、叙事结构的特点时，中国学者却企望建立一种（包罗一切音乐学学科的）“总体音乐学”（沈洽，1995）或“一般音乐学”（牛龙菲，1995）；当一些学者正努力张扬音乐价值论的文化属性，并引入“文化价值相对论”，强调异文化间价值主体自立的时候（管建华，1995），也有论者把文化的“超越性”作为主体和条件而当作比较的基点（宋瑾，1995），在方法上主张“价值无涉”或“排空母文化”，站在中立立场、排除先入之见和定势心态，显示出强烈的现象学哲学“无前提研究”和“信仰中立化”的影响。在民族音乐学研究中，如何实现“主居态度”与“客居态度”的自由转换，“局内”与“局外”关系的互证，“融入”与“跳出”的合理实现，靠瑜珈式的神秘体验和体道修禅式的顿悟[34]，甚或“排空母文化”等可否上升为普遍意义上的民族音乐学方法论？也还尚待证明。

3. 显然，这些都关系到哲学二元论观念或二元对立思维模式。就古——今、东——西关系而言，“从方法论上看，取一元论（文化独断论、文化中心论）或二元论（文化对抗论，文化优劣论），不如考虑全元论（文化世界性、人类性）为佳。各民族文化的存在，是文化世界性的前提。从操作层面讲，与其强调‘他山之石’的作用，不如考虑‘体系内进化’的动力寻求，并以当下文化创造的本土叙事方式去丰富世界性文化的园地”[35]。“文化全元论”承认诸文化元之合理性、平等性，又强调诸元之“中和性、

统一性与集成性”——即全元概念下的文化世界性、人类性。此说是否可作为世界民族音乐研究或民族音乐学的方法论哲学基础，也待学界讨论之。

三、音乐史学：史料学、断代史以及音乐史学的学科品质探索。几年前，笔者曾写道：“在所有历史学的分支中，恐怕再没有比音乐史更为尴尬的了……（因为）历史学赖以存在的最为重要的东西——‘事实’，是几乎永远地放入‘括号’中了。音乐史学之成为音乐的文献史、社会史乃至于被人当成音乐会节目单，乃是无可奈何的不可避免之事”。所以它不得不依据死的物质遗迹：乐谱、文献、传记以及音乐的发声导具——乐器，从这些诸多“文本”联成的线索中寻出“音乐”进化、变迁的“事实”，并描述为历史著作。这样的音乐史是没有自己的历史哲学的，“它的哲学不过是汇通于诸历史分支部分或整个社会历史的历史哲学罢了，也因而毫不奇怪的是，它没有自己独立的方法论体系，古典历史学的实录法、考据法，近代历史学的社会学方法都曾是这种音乐历史学最主要的方法”[36]。笔者愿意指出，本年度刘经树关于《音乐史学——问题与思考》的重要论文与杨燕迪、孙国忠宏富治博的同样重要的《西方音乐断代史研究导论》的论文，正是互相补充的[37]；甚至蔡良玉先生关于《西方音乐的几个文化特征》的论述，也对上面两篇论文起到互补的作用[38]。

刘文思虑深远，于音乐史学之学科品质的辨析亦多合理，正因为“音乐作品作为一种‘文本’，一个审美对象（按，也即史学的对象），只属于‘现在’具有极大的现时性”（按，此说可参黑格尔及柏格森哲学），所以主张美学介入音乐史学，借助美学，音乐史家才能说清作品的意义。从方法论讲，可视作学科交叉原则。

杨孙文评注西方音乐史（断代史）文献多至近300种，正是欲借音乐的文献史“文本”显示的进化变迁现象，构画出史之线索。因为“乐谱、文献、乐器等非音响的文本在一般历史时间中的确存在的进化现象，构成了音乐的社会史或文献史存在的理

由”。它是音乐的“内史”或“真史”得以存在的以还原为方法的出发点，是被还原的东西。

本文者论为，建立音乐历史的“内史”或“真史”，须有双向还原：

第一个向度，是把遗迹复活，把文献——乐谱还原为音响，但这还是粗糙的还原。

第二个向度的还原，不仅是把已逝的现象（音响）从括号中勾联出来，还要用历史家的体验参与进去，使“异己的内在生活”复原在今天人的心灵之中，并成为“真史”赖以存在的“事实”。“这样，我们就可以在纯粹意识的领域，把作品还原为过去人和现代人共有的精神生活并表达为历史作品。”音乐史在此意义上，成为人的精神史，对非音响的物质文本的释读，也只有围绕着重新体验时产生的还原了的音乐事实的精神史特征来进行，才有意义[39]。所以说，刘文主张的美学介入、杨孙文进行的文献评注、蔡文关注的文化特征，并不矛盾而正是互补。以上举例，皆在西方音乐史研究领域，于中国音乐史研究，其理正同，兹不赘论。

四、音乐学论争。质疑问难，切磋诘责，本学术进阶正道，惜乎音乐学界此风不盛，文少而质低。田耀农《中国传统音乐分类中的逻辑与非逻辑问题》一文[40]，针对《中国传统音乐分类学原理初探》[41]展开论争，但因为误会批评对象，没有真正读懂《初探》一文，而“显得小题大作和无事生非了”。田文充斥“荒唐无知”、“荒谬无知”、“片面追求绮糜浮华的文风”之类的言语，已非学术切磋，平等讨论。因此，但凡学术研究，还需倡导平心静气，并进行理性的、平等的商榷，毕竟学术争鸣不同于政治批判或道德品鉴。与田文不同，《中国音乐年鉴》1990卷杨燕迪的文章对该文作了另外一种评价（《音乐学方法论综述》一文对《初探》的述评）：“罗艺峰的《传统音乐分类学原理初探》（《音乐研究》1989年第3期）是一篇思路清晰的‘元理论’思辨文章，作者对音乐分类的基本假设、前提和公理进行了认真的思索，从而澄清了我

国音乐分类工作中的一些混乱，他主张分类法应具有历史性、相对性和互动性，因此他的建议本身又是开放的、能动的。”

孰是孰非，读者自可判断。俾认为，在论争中，批评方法、思想方法、对对象的解析方法，不可不讲究，善解文本，读懂对象才是基本条件。

注释：

①中国音乐年鉴，1988卷，萧梅。

②中国音乐年鉴，1989卷，洛秦。

③中国音乐年鉴，1990卷，杨燕迪。

④中国音乐年鉴，1991卷，汪申申。

⑤中国音乐年鉴，1994卷，牛龙菲。

⑥黄晓和：《关注音乐本体的研究》，中央音乐学院学报，1995年第2期。

⑦于润洋：《心境与方法》，中央音乐学院学报，1995年第2期。

⑧杨　琦：《音乐美学中的“文学中心论”——兼论音乐与现实主义》，音乐探索，1995年第2期。

⑨于润洋：《对一种社会学派音乐哲学的考察》（上、下），中国音乐学，1995年第1、2期；

韩钟恩：《百年将尽，跨世纪在即——中国音乐美学研讨会（香港）报告》，中国音乐学，1995年第3期；

牛龙菲：《音乐存在方式——同人之有关思路》，中央音乐学院学报，1995年第2期；

牛龙菲、蔡仲德：《有关“音乐定义”的通信》，人民音乐，1995年第10期。

⑩周海宏：《音乐特殊性及音乐艺术的本质与功能》，中央音乐学院学报，1995年第1期。

⑪韩钟恩：《百年将尽，跨世纪在即——中国音乐美学研讨会（香港）报告》，中国音乐学，1995年第3期。

⑫牛龙菲：《音乐存在方式——同人之有关思路》，中央音乐学院学报，1995年第2期。

⑬孙　津：《在哲学的极限处——自由美学论纲》，中国文联出版公司，1988年版。

⑭本年度有论文关注主体的审美体验和创作问题而有心理学方法的引入，如邵桂兰、王建高有关论文；罗艺峰引埃伦茨维希“深层无意识心理学”研究传统音

乐意象美学的论文（见刘靖之主编《中国音乐美学研讨会论文集》，香港大学，1995年版）等。

⑮杜亚雄：《新疆古代居民的种族特征和现代民间音乐的风格特点》，音乐研究，1995年第2期。

⑯罗艺峰：《空间考古学视角下的中国传统音乐文化》，中国音乐学，1995年第3期。

⑰王耀华：《福建南音与冲绳三线古典音乐之比较研究》，音乐研究，1995年第1期。

⑱童忠良：《商核论——兼论中西乐学调关系若干问题的比较》，音乐研究，1995年第1期；

另见，郑荣达：《蔡元定乐律理论研究》，郑祖襄：《辨〈九宫大成南北词宫谱〉词调来源辨析》，王德埙：《〈碣石调、幽兰〉卷子谱点注》，陈应时：《朱载堉琴律若干问题之我见》（中国音乐学，1995年第1期）；田青：《有关唐代“俗讲”的两份材料》，黄翔鹏：《民间器乐曲实例分析与宫调定性》（中国音乐学，1995年第2期）；秦序：《器乐“话法”及谱式优劣之我见》（中国音乐学，1995年第4期）等。

⑲㉒宋瑾：《普遍方法还是特殊学科》，比较音乐研究，1995年第4期。

⑳㉑牛龙菲：《一般音乐学与民族音乐学的整合》，音乐探索，1995年第1期。

㉓刘承华：《从文化传统看中西音乐传统的不同》，黄钟，1995年第3期。

㉔孙星群：《治心说与净化说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想比较》，音乐艺术，1995年3—4期。

㉕孙星群：《〈乐记〉与〈诗学〉》，音乐研究，1995年第1期。

㉖杜亚雄：《中西乐理的比较研究》，中国音乐，1995年第2期。

㉗肖学俊：《智化寺京音乐与屈家营音乐会同族性之比较研究》，比较音乐研究，1995年第4期；

贾瑞祥：《东北鼓吹乐与笙管乐之异同》，同上；

毕凤岐：《异曲同工的舞蹈音乐型态——延边地区朝鲜农乐舞与汉族秧歌的音乐比较》，比较音乐研究，1995年第1期。

㉘樊祖荫：《中国民间多声的基本特征及其与西方民间多声之比较》，比较音乐研究，1995年第1期。

㉙刘桂腾：《中国萨满和匈牙利塔托什语境中的鼓及其象征意义》，乐府新声，1995年第1期；

廖辅叔：《歌德与梁启超》，中央音乐学院学报，1995年第3期。

㉚孙焕英：《华彦钧与刘天华比较——一个诗性的研究提纲》，比较音乐研究，1995

年第4期。

㉛孙顾伟：《〈十面埋伏〉的流派比较》，中国音乐，1995年第9期；

阎红林：《传统筝曲风格之比较研究》，比较音乐研究，1995年第2期。

㉜王庆沅：《楚声的传承与变异》，比较音乐研究，1995年第1期；

费师逊：《从珠江地域的民歌比较中看古族遗音》，比较音乐研究，1995年第2期。

㉝萧梅：《从文化约定比较中西音乐的传播和传承》，比较音乐研究，1995年第1期。

㉞沈洽：《融入与跳出：民族音乐学之道——由局内人和局外人问题引出的思考》，音乐研究，1995年第2期；

又可参汤亚汀：《民族音乐学主位—客位研究的理论问题》，中国音乐学，1995年2期。

㉟罗艺峰：《历史传统承诺与当下人文语境——赵季平电影音乐中国式叙事方式及其意义》，台湾96“展望二十世纪华裔音乐家学术研讨会”；此文所引之“全元论”学说，见于中共早期领导人罗章龙之哲学著作《全元论》，而运用于人文学科研究，导出“文化全元论”之思想。

㊱㊴罗艺峰：《音乐的时间哲学》，中央音乐学院学报，1989年第4期。

㊲刘经树：《音乐史学——问题与思考》（上、下），中央音乐学院学报，1995年第3、4期；

杨燕迪、孙国忠：《西方音乐断代史研究导论》（Ⅰ、Ⅱ），中央音乐学院学报，1995年第2、3期。

㊳蔡良玉：《西方音乐的几个文化特征》，人民音乐，1995年第1期。

㊵中国音乐学，1995年第4期。

㊶音乐研究，1989年第3期。

1995 年音乐美学研究述评

牛龙菲

当代社会，由于通讯传播的革命性变革，由于地缘隔离的历史性突破，以往表现为天涯海角的历时滞差，已然传结为全球一体的族类共时。诚如牛龙菲在其《当代中国音乐美学的历史哲学反思》所言：当代中国音乐美学，存在着由关注创造实践之社会功能，到关注客体作品之美的本质，再到关注欣赏主体之审美感受，并最终开始关注音乐艺术之存在方式，这样一条学术范式转型、思维运动行程的主干脉络。

览读 1995 年上百篇有关论文、两部专著、一部译著、一部论文集（参见附录），一个突出的映象是：各种各样的不同声音，“同时说话，

同样要人明了"（雨果《秋叶集·幻想的坡》)。1995年的音乐美学研究，将以往之中国音乐美学的历时主干脉络，抟结为共时错综系统。中国音乐美学之起、承、转、合的各个环节，更加明晰地表露出各自的存在意义和主体意识，更加明晰地区分出各自的学科性和研究论域。

因之，当此起、承、转、合之“合”的历史时期，不仅需要对1995年中国音乐美学研究之学科性质进行必要的区分，而且需要对其研究论题加以有机的整合。如此，一些原本就非常重要的学术论题，便具有了更加意味深长的学术内涵；一些表面看来互不针对的文献言说，也因此而显现出其在学术共同体层面之内在相关。因此，本文将不再一一分别引述评介附录所列的相关论文，而是以全景的景观，就音乐美学之属内学科的分类，就本年度有关文献涉及的重要论题，发表如下的综述性意见。

一、社会学音乐美学

历史并不真正重复。以往那种功利性很强的社会学音乐美学，已然在新的时期转型为学理性的。对音乐之社会功能的关注，已然在不同程度上，表现出与现实政治的某种间离。尽管，这种间离就音乐原本具有的社会功能而言，并不能彻底。

本年底李业道有关《乐记》的研究论文，在学理的层面提出了一个新的命题：“音乐学是《乐记》的社会学内容”；“《乐记》并不是一部单一的音乐学而是包括音乐学在内的社会学”（李业道)。此，与吕骥《乐记》“具有强烈的的社会学色彩”之论，已然有质的差异。

实际上，除了音乐技术学层面的基本乐理、和声学之类，就音乐学史、音乐美学史而言，从来就没有什么“单一的音乐学”可言。如《乐记》，就是集社会学的音乐美学、哲理学的音乐美学、心理学的音乐美学、文化学的音乐美学为一有机整体，而又侧重于社会学。《乐记》的性质之所以如此，乃是因音乐艺术本身便具有社会学的、哲理学的、心理学的、文化学的多重本质属性。所

谓音乐，从来就没有某种单一的本质属性。

因此，音乐属性及其功能的“双重本质”（阿多诺）、“二重性”（茅原），音乐艺术之“真善美的统一”（星海）、“美善合一”（王次炤）的性质，音乐艺术之“美育”（蔡元培）、“治心”（孙星群）、“音乐审美教育”（王沛、修海林等）的功能，音乐的“群体性”、“巫术性”、“仪式性”（牛龙菲）、“宗教性”（田青）、“价值性”、“体裁性”、“风格性”（霍波洛娃、茅原）、“传播性”（曾遂今）、“文学性”（罗小平），以及音乐艺术之“创乐神话”（伍国栋）、“社会音乐观”、“人生音乐观”（齐柏平），还有“现代音乐的社会本质”（阿多诺）、新音乐的“当下人文生态”、“当下语境”（韩鍾恩）、“文化美学评估”（管建华）、“文化氛围”（罗小平）、“现代主义音乐在中国的命运”（汪申申）、“新时期大众流行音乐的文化属性”（明言），以及音乐的“内外关系”、“中西关系”、“雅俗关系”（宋瑾）、“苏联学派对中国音乐美学的影响”（叶纯之）、“苏联音乐的历史启示”（毛宇宽）等等，都是音乐学、音乐美学题中应有之义。正如谁也没有把《乐记》当成是“单一的音乐学”一样，谁也没有把音乐当成是“单一的音乐学”对象。

然而，《乐记》毕竟不同于《礼记》，音乐学毕竟不同于社会学。即使把《乐记》视作社会学，那它也是截然不同于《礼记》社会学的音乐社会学或者社会音乐学、社会音乐美学。所谓社会学的视角，正是《乐记》的特点，但这并不足以消解其哲理学的、心理学的、文化学的，特别是音乐学的属性。因此，《乐记》的基本定位应该是音乐学，而不是社会学。正如埃格布莱希特的《西方音乐》尽管是“史学与美学结合的一次新尝试”，但毕竟还是音乐史学而不是音乐美学一样。

在此要说明的是：承认音乐的社会功能，不仅必须与社会现实政治有所间离，而且必须关联于音乐艺术全景景观的存在方式。而这，正是中国音乐美学研究进入起、承、转、合之“合”的历史时期的重要标志之一。此，与“归根到底还是那句老话：音乐

的社会功能"（刘靖之）毕竟有本质的不同。即便持如此见解者，也同样要求他人应该从"社会学的角度"来"界定"各种不同的社会功能，也同样承认"音乐美学实在是离不开音乐学、音乐社会学与音乐政治学"。另如，与激烈批判儒家社会学倾向的音乐美学之同时，一整部《中国音乐美学史》（蔡仲德），几乎也从头至尾贯穿了他自己的社会学价值取向，因而甚至可以视作一部有着强烈社会学色彩的音乐美学史。因此，问题乃是在于：能不能把音乐学的论域仅仅划定为社会、政治？本年度如音乐的"自然性"（茅原）、"物质层面的含义"（齐柏平）、"物质层面之音乐艺术的存在方式"（牛龙菲，需要说明的是：牛龙菲有关"物质层面之音乐艺术的存在方式"的命题，显然与罗艺峰所谓中国古典音乐具有"非具象风格"、"把具象非具象化"的命题反对）等等命题的提出，即是基于不同于政治社会学的工艺社会学的层面。至于其它许多音乐美学的论文，则更超出了音乐社会学的论域。

二、哲理学音乐美学

以往有关音乐作品之狭义的"美的本质"的研究，本来属于哲理学音乐美学的论域。与此相关的研究，紧密相关于哲理学即哲学的基本问题。但是，以往研究囿于音乐学的论域，缺乏必要的哲学自觉。直到九十年代以来，由于音乐学界、音乐美学界的哲学启蒙，由于非音乐学界、非音乐美学界学人对音乐美学、音乐哲学的不断介入，音乐美学中某些哲理学层面的问题，已经明确显化。

本年度有关音乐中之认识论、反映论内涵的质疑与重申（周海宏、杨琦、中奇、于润洋），有关"Aesthetics"之中译名"美学"的再度辨正（牛龙菲、刘靖之），以及所谓"非陈述性音乐从庸俗现实中脱离出来"之"莫扎特美学思想对后世的影响"（波茨廷），所谓"绝对音乐"（达尔豪斯）概念的引进，还有对"文学中心论的批评（杨琦），对儒家"美善合一"观念影响导致中国古典"缺乏功能性的结构特点和一曲多用的结构体制"的批评（王

次炳），对萨克斯有关音乐“是反映宇宙关系的一面镜子”之命题的再度重申（罗艺峰），对音乐之建构论、实践论内涵的揭示（牛龙菲），以及“哲理层面之音乐艺术的存在方式”、“道行层面之音乐的存在方式”（牛龙菲）等等命题的提出，都是基于与一般社会学有所不同的自律音乐美学、哲学人本学、实践建构论等等具有哲理学性质的视角。其中最为重要的，乃是有关“本质”范畴之“反本质主义”的认识，以及超越“音乐作品”之“音乐艺术”本质的探索。

所谓“本质”(Easence)，乃是西方哲学有关存在之根据性、完美性的形而上理念范畴。所谓“本质主义”，就其所指而言，具有某种非历史的、非时间的、非发展的、非变化的先验性质。与其相对，西方哲学史上，历来有所谓“反本质主义”的对立流派。然而，本年度有关于此的论文《尼采与现代西方音乐美学的重构与确认》、《“音乐特殊性”及音乐艺术的本质与功能》，却对“本质主义”的原本内涵有根本的误解。比如，徐良“模仿论在方法论上，实际就是一种本质反映论”之说，把“本质主义”和“反映论”等而视之。然而，“本质主义”恰恰认为一切“模仿”、一切“现象”都不可能完备地反映“本质”。其实，尼采将音乐的本质归纳为“强力意志”的“表现”，而周海宏把音乐的“本质属性”归纳为“时间展现方式与诉诸听觉的主体感知方式”也是一种“本质主义”的美学，不过是与古典本质主义有所不同的新的本质主义而已。与此不同，有关不同的音乐各有“不同的本质功能”（《有关“音乐定义”的通信》，牛龙菲）的认识，则坚持了历史性、时间性、发展性、变化性之真正“反本质主义”的立场。

就探索音乐艺术之本质属性而言，中国音乐美学界同人之不同音乐定义的提出，似乎已经是一个刻不容缓的课题。部分同人已经提出的音乐定义，正可反映他们对音乐本质属性的不同认识，并将作为其他同人对音乐艺术本质属性深入思考的借鉴。

本年度肖鉴铮所谓“用有组织的音响或其间穿插的寂静，主

要通过非预约性的方式来表达人们的思想感情、反映现实生活的一种艺术”的音乐定义，除了增加“寂静”的因子，引入“噪音”概念将“乐音”移易为“音响”，并关联音乐之“非预约性”（牛案：类同“非语义性”）的反映功能之外，似乎仍然是针对“音乐作品”。而牛龙菲所谓“以建构音响动态模型为其直接目的然而并不排斥其它目的（包括功利目的）之人类音响性的艺术行为实践及其成果”的音乐定义，则已经将整体音乐艺术作为定义的对象；他所谓“音乐：四维时空连续统中的自同态转换群集”的命题，则已经涉及音乐艺术的全景景观；其“同态同行”的概念，则抽象了音乐艺术通过实践给定世界某种以“比音关系”表征之“周行大道”的本质内涵。如此之有关音乐艺术之本质属性的研究，已然具有哲学人本学、文化人类学的性质，已然关联于音乐艺术之全景景观的存在方式。

与此相关的是：寇亚强读钱鍾书《管锥编》的札记，再度提请人们注意钱氏有关“声无一无听”的命题。此所谓“一”者，正是音乐艺术自同态转换群集诸象之间变易中保持不易之同态同行的“同一”性。

本年度有关音乐艺术之本质属性的研究，从老子“大音希声”的命题，获得了新的启发。牛龙菲因此而有音乐之节律运行“并不等于实体的乐音音响，而在于乐音音响之间的比音关系”的论述，寇亚强因此而强调钱鍾书《管锥编》相关文字之“着眼于音乐中声与静的相反相成”的论述，肖鉴铮因此而有“此时无声胜有声”之“寂静”的论述，史弘因此而有“希声指……音响的停顿、间歇、消失”的论述。

值得注意的是：由于对音乐之所谓“本质”的认识不同，针对同样的音乐对象，已经有了所谓“音乐”、“泛音乐”（肖鉴铮）、“非音乐”等不同的概念系列（牛案：蔡仲德有“音乐应该是美的”之说。因此，“非美的音乐”，似乎逻辑地等于“非音乐”）。其实这里的不同能指、所指都依然是音乐或音乐与其它音响现象之

间的界面存在。就不同的学人而言，这些能指，都有存在的权利。但就音乐学术共同体而言，则似乎有必要加以必要的界定。

韩锺恩曾说："目前，我国音乐美学研究的术语概念，在经过了这些年的引进和开拓之后，已有必要进行一番规范"。本文之所以不言"规范"而说"界定"，是因为问题恰恰在于"由谁规范?""如何规范?"这里，既有"话语一权力"、"认同一归属"的因素，也有"价值一取向"、"文化一模式"的因素。看来，学术共同体中同人之"主体间性"的自觉，乃是其关键。只有在具备高度"主体间性"觉悟的学术同人之中，才真正有可能对同人各自明确界定之诸多术语进行必要的规范。术语的规范，除服膺真理的因素之外，某种社会达尔文机制，的确有其举足轻重的作用。学术思想及其术语范畴，也有其自身的命运。此，并非人力所能左右。正因如此，有关学术术语的规范，似乎也应该在类似"花岗岩与花岗岩碰撞"的动态机制中进行。

三、心理学音乐美学

近年来，音乐心理学的研究成为音乐审美研究的重要方法之一。值得注意的是，本年度有关于此的研究，已然开拓了一些新的论域。如王平有关"音乐创作中精神活动"的分析；如方光耀有关"从创作、表演、欣赏三位一体的音乐审美范式到创作、表演、欣赏系统分工的音乐审美格局的确立"的命题以及对"舞台表演艺术之立美、审美层面"的分析；如邵桂兰、王建高有关音乐创作与审美心理结构系统中"潜感觉"的论述；如李玫有关音乐欣赏中"欣赏"、"理解"的不同审美阶段的探讨；如张放有关"感情体验实验"过程中"相符"、"相悖"的不同可能的探讨等等。由于本卷《中国音乐年鉴》设有音乐审美心理学的专栏，这里不再一一评述附录所及论著，而只就其中重要的方法论问题，发表如下意见。

以往的音乐心理学研究，大多囿于"刺激→机体→反应"的理论模式。针对于此，牛龙菲《人文进化学》曾提出"刺激→文

明→反应”和“文化（文而化之）→刺激→反应”之新的理论模式（甘肃科学技术出版社1989年9月版第192页）。此所谓“刺激→文明→反应”，是指对于同样刺激，认同不同文明模式的不同主体，有其各自不同的心理、行为反应；此所谓“文化（文而化之）→刺激→反应”，是指处于不同文明模式制约之下的不同主体，将因不同文化（文而化之）方式，而接受不同文明行为、文明事象的不同刺激，并有其各自不同的心理、行为反应。正是“文化（文而化之）→刺激→反应”模式的不同，形成了当代音乐生活中各种不同的亚文明团体，如音乐发烧友与秧歌发烧友等等。

本年度发表之刘沛译文《作为感知中刺激物的音乐与情感反应》一文，针对“刺激→反应”或“刺激→机体→反应”的“因果模式”介绍了所谓的“阐释模式”。其实美国学者麦克姆兰的“阐释模式”，正是某种“强调人的特殊性”即“符号的使用以及文化作用和历史影响”的“刺激→文明→反应”和“文化（文而化之）→刺激→反应”模式。与此类似，罗小平、黄虹编译之《最新音乐心理学荟萃》一书介绍之英国学者斯罗伯达之《音乐心理一音乐认识心理学》也高度重视“理解音乐与文化的关系”（第57页）。而这，正是所谓“文化学的音乐美学”所关注之焦点所在。

本年度有关表演美学的论文，涉及声乐、器乐的不同方面。其中杨易禾借鉴斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的论文，比较深入地探讨了表演艺术中“从形式到内容”、“从内容到形式”的种种心理过程。其中有关表演艺术家与作者心目中“隐在读者”“靠拢”的论述，有关演员心理体验的“真实性”及其与作者心理体验吻合程度的“假定性”之“二重性”的论述，有关作品“含义”与表演阐释之“意义”的区分，有关表演艺术中将具体的细节处理方案“寄放到下意识那记忆储存库中去”，以给“即兴发挥”留有充分余地的等等论述，已然突破了一般表演美学的论域，而与哲理学音乐美学、文化学音乐美学交叉。

而贾纪文有关“音乐审美中的气功态”的论述，则试图开拓

一个新的论域，并借助于气功的有关范畴，阐释表演艺术中审美主体的“激活或滞呆、灵敏或迟钝、稳定或松散、集中或游移”等等精神状态。这的确是一种新的思路，循此新的思路，应该会有新的收获。问题在于，新的思路不仅仅是表述语言、表述方式的变化，而且应该是学术思维方式的变化、学术研究范式的转型。问题不在于对同一对象使用不同的描述方式、不同的描述语言，而在于是否能够通过视角的转换，发现一个崭新的对象、一个崭新的论域。

与以上一些论文相比较，于润洋“异质同构”、周畅“通质同构”的论说，则似乎仍然局限于“同构”现象的一般性陈述，而缺乏现象层面的具体深入与理论层面的模型建构。周畅所谓“通质”的范畴，更缺乏必要的内涵界定。就其文本而言，其“异质通构”所谓之“通”，并未真正得到说明。

应该说，当此中国音乐美学起、承、转、合之“合”的历史时期，无论是对音乐之社会功能的研究，还是对音乐之美的本质的研究，或是对音乐艺术之审美感受的研究，都已经密切关联于音乐艺术之文化内涵及其全景景观的存在方式。这无疑是中国音乐美学在九十年代所具有的崭新特征。

四、文化学音乐美学

当前中国音乐美学界文化学音乐美学的研究，主要是针对所谓“音乐存在方式”。对此，牛龙菲在其《音乐存在方式——同人之有关思路》中已经言及：“可以预言：今后有关音乐艺术存在方式的研究，必将以哲学人本学、文化人类学为其主要的参照背景”。就1995年发表的其它有关论文而言，中国音乐美学界同人已然和“哲学人本学”、“文化人类学”遭遇。

本年度许多论文，都意识到所谓“当下人文生态”、“文化工业语境”（韩锺恩）对音乐艺术存在方式的强力制约与深刻影响。韩锺恩所谓之“技术手段的主体化，技术现象的本体化，技术局部【势力】的全体化”，已经使当代音乐生活全然改观。“各种风

格、各种样态的音乐，以磁带、光盘为载体，以卡拉OK、音乐电视等等形态进入并轰鸣在当代中国城市、乡村几乎每一个家庭、每一个角落之中"（牛龙菲），乃是当代中国音乐生活的基本现象。面对现实，所谓"既超越社会历史限定，又超越人文【规范】限定"（韩锺恩）的呼唤，似乎仍然带有"乌托邦"印记。

由文化工业之几乎无限制的大规模复制而导致的"大众流行音乐"，不仅强烈冲击着所谓的"雅乐—古典"，而且正以其高度发达的技术手段、以其全球规模的市场经营，重构消费着所谓的"雅乐—古典"。明言所谓：通过对各种本文或文本的"解构、整合活动，进而重构起大量的新的艺术产品，而以上的一系列操作进程主要又是以接受面的扩大为参照"的表述，不仅可以针对一般的"当代大众流行音乐"，同样可以针对"消费古典"、"雅乐俗化"（牛龙菲）。此所谓"互文（Inter-text）性"，乃是当代文明的基本特征。此所谓"互文性"，已经或正在消解文本本身，并已经或正在形成所谓的"超文本（Hyper-text）"。孙星群评论之索菲亚·丽萨的《音乐美学新论》（于润洋译），有关在"机遇音乐"（Chance Music）中"同一个作品已不复存在"的论断，正是因此而起。所谓的"引用"、"镶嵌"音乐，所谓的"行为"、"瞬时"艺术，也是如此而消解了"文本"。如进一步言之，当"引用"、"复制"、"镶嵌"、"重组"成为时髦之后，"建构"、"创造"、"个性"、"风格"必然会消解。而这，并非"没落贵族式"（明言）的杞人忧天。

当代音响技术的高度发达，不仅造就了一般意义的音乐大众，而且造就了音响至上的"音乐发烧友"。"所谓音乐发烧友，乃是以高保真电声设备之对象存在为其现实的前提。否则，音乐发烧友便没有什么烧好发"（牛龙菲）。正是此一事实，使我们再度体认马克思的如下论述："总之，人的感觉、感觉的人类性——都只是由于相对应的对象的存在，由于存在着人化了的自然界，才产生出来的"（《1844年经济学—哲学手稿》）。"人类主体建构对象

客体之实践行为”（牛龙菲），不仅创造了人文世界（人化了的自然界），同时也改造了人类自己的自然本质，并不断丰富其人文本质。此，正是哲学人本学的实质所在。因此，人类永远也不可能再度“重新复归”其“生物族类性”（韩锺恩）。

所谓“文化”，乃是人类以其实践活动将世界及其自身“文而化之”的历史行程。所谓“文化”，其所创造之“文象”（各种文化成果），不仅有其现实物质之社会使用交换价值，而且有其超越时空之历史信息传承价值。正是此超越的价值，使“文象”转化为“文脉”。此所谓“文脉”，正是在体外载体与人类主体之间不断反馈互动之外化和内化往复循环的文明信息流程（牛龙菲）。就“文脉”具有如此的超越性质而言，所谓“体用”，“只能是通体通用、体用不二，新体新用、体用不二”（牛龙菲）。而所谓“中体西用”或者“西体中用”（参管建华等人文），不过是主观的推演，而并非历史的实际进程。就此而言，人类历史上从来就没有什么真正的“文化真空”（韩锺恩），而只有各种文明模式、各种文明规范的冲突、交融、变化、发展。所谓“文化”的“失语”（韩锺恩），无非是“新体”对“旧体”的取代；所谓“文化”的“失范”（韩锺恩），无非是“旧用”被“新用”扬弃。在此观察视角下，所谓音乐艺术之“内外关系”、“中西关系”、“古今关系”、“雅俗关系”（宋瑾），都将不再是“死结”，而呈现动态的活力。

五、中国音乐美学思想

除上所述之外，本年度有关中国古典音乐美学思想的研究有着引入注目的突出建树。

对于《中国音乐美学研讨会论文集》（香港）中的相关论文，牛龙菲已经在其《中国传统音乐之音乐美学观念》一文中加以综述。这里，不再重复言之。

牛文曾经指出，“有关中国传统音乐之音乐美学观念的研究，有其独特的文艺学、文化学的性质”；而本年度的中国古典音乐美学研究，还具有社会学、哲理学、心理学、文化学之综合性质。

蔡仲德《中国音乐美学史》，是第一部系统梳理中国音乐美学历史的专著。它的独特价值，也正在于此。此书采用了以历史分期为经，以文献、人物为纬的体例，并辅之以有关美学概念、命题的分析，大体已经梳理了中国音乐美学文献的骨干脉络。如果说它有什么不足，那就是此书带有过于强烈的价值评判色彩，而少了一点对中国古典音乐美学概念、音乐美学命题之内在机理、内在逻辑的梳理。

与此相比较，李明有关《声无哀乐论》之“声”的概念辨析，则有一定的深入。他认为：《声无哀乐论》之“声”，“主要是指在特定场合中的某些纯器乐、无标题纯音乐”。而他有关“当音乐一旦与外界因素分离，音乐即恢复其常性，成为独立的艺术”的论述，的确得《声无哀乐论》正鹄。

不过，这里应该说明：嵇康的论点，本身已然有其难处。所谓音乐，并非仅仅是“纯器乐”、“无标题的纯音乐”。嵇康之后千年，当代音乐美学界一些同人，也总是喜欢把音乐提纯以后再对其所谓“本质”进行研究。如杨琦就有“我把与文学或其他形式相结合的歌曲、歌剧和舞剧等排除在外”的做法。但是，如此之“音乐本质”的研究，已然排除了许多真实存在的音乐，恐怕不能说是完全。就历史的实在而言，所谓“纯音乐”，从来就是学者的抽象。即使是“无标题音乐”，也有其社会功能的、哲理思想的、文化范性的内涵（牛案：前苏联学者早已论及：“体裁”本身，就有其音乐“语义学”的内涵）。当代中国音乐美学界同人，常常引证汉斯立克《论音乐的美》一书；但很少有人提及起其晚年对歌剧音乐之文化学性质的历史研究，这不能不说是一种需要有所纠正的倾向。

本年度有关中国古典音乐美学的研究，除了对“意象”一类课题的一般性研究（罗艺峰、包敏真）之外，罗艺峰有关中国古典音乐之存在场所、存在位置之所谓“空间考古学”的研究，继牛友菲《古乐发隐》有关论述（第138页）之后，进一步揭示了

中国古典音乐与勘舆、风水之学的联系，开拓了一个崭新的论域。

周畅有关《全唐诗》中唐咏乐诗之“美学价值”的研究，则开拓了另外一个崭新论域。特别是其有关唐人“音乐形态美的超前发现”、“音乐意境美的超前体验”、“音乐审美意识的超前发达”的论断，确与前人不同。当然，他对唐咏乐诗和汉代乐赋的褒贬，并非已成定论；他所谓唐人的种种“超前”，也还有待确证。

以前曾有同人言及钱锺书《管锥编》中有关“音乐不传心情只示心迹”（牛龙菲）和有关“大音希声”的论述（牛龙菲、蔡仲德），今年又有寇亚强据钱著言及“马融之所谓句投，即句逗、句度，也就是我们今天所说的板眼、节奏、音节之节，为节制之意。西方学者曾指出，今天人们论节奏，意主流动，而古希腊人则意主约束”等等。看来，同人的确应该认真关注钱著有关音乐美学的诸多言说。

1995年朱默涵、史弘、李明忠、李祥霆、王红梅等人发表了一系列有关古琴音乐的美学研究论文。古琴作为贯通整个中国乐史之中国古典音乐的代表性乐器之一，历来受到中国乐史学人的关注。但就局内和局外人的区别而言，吴文光、叶明媚、李明忠、李祥霆等琴人对古琴音乐的体认，自然优于一般乐史学人。特别是李明忠基于本人多方面的实践经验，有关中国古琴艺术“历来有着将创作、操弄、斫琴、琴论综合兼备于琴家一身的风习，这种经年累月形成的风习，可以说是中国传统哲学中知行合一这一哲学要务在中国琴学中所得到的具体体现”的论述，以及有关中国琴学之“律、调、谱、器”之综合性质、中国琴学之“出世”、“入世”互补互利的论述，都非一般乐史学人所能企及。

与此相比，所谓“八卦中的器乐演奏蕴含”之类的附会泛论，则学术价值缺矣。

六、有关学术操作规范

本年度发表之蔡仲德先生有关《乐记》的论文，涉及了“学术信息交流”之“隔行如隔山”的问题。文之所论，实质有关学

术操作规范。

其实，不仅在不同的专业之间，存在着“隔行如隔山”的现象，即就是音乐界内部，也仍然有不少学人缺乏“学术共同体”的自觉。一些人的所谓学术研究，似乎是在学术真空中进行。许多问题，前人、同人早有涉及且已深入，但仍有人无视无睹、置若罔闻。因此，有意抄袭、无意重复屡见不鲜。更使人不解的是，一些学术刊物及其负责编辑，多有纠集力量欲置人于死地之为，而无实事求是明是非求真理之心。人身攻击的文字，并不少见。而一些真正指涉学术操作中“犯规”行为的稿件，反倒不能及时面世，甚至大多胎死腹中。

就 1995 年有关音乐美学研究的文献而言，除了蔡仲德文所涉之外，还有一些应该言及的事情。

蔡仲德君有关青主的论文，言及“青主是中国音乐美学现代化的自觉探索者与开拓者，其历史功绩与地位不容忽视”。不过，在此之前，已有牛龙菲在《〈乐话〉重估》(发表于 1988 年第 2 期《青海师范大学学报》）中论及于此。蔡君文中，引用、批评了许多“误解”青主《乐话》、《音乐通论》的文献，却只字不提牛文，“似乎”他对牛文“并无所知”(蔡仲德批评李学勤文)。这便容易使人产生困惑。

又如于润洋有关“音乐形式”的论文，言及“音乐中的内容和形式的关系，……事实上几乎成为一个人们有意避开的某种理论禁区了”。但真正的“事实”是：有关音乐中的内容与形式问题，早在八十年代初期，就已经受到同人关注。特别是 1986 年第 2 期《中国音乐学》发表之王宁一《简论音乐的内容与形式的相互关系》，则对其进行了比较深入的探讨，并根据黑格尔的论述，先于于文言及“内容和形式是同一个东西”的命题；与于文比较而言，茅原有关“内容和形式”在不同层面中不断转化的论述，也显然相对深入（可参见 1994 年第 4 期发表之《马克思哲学对音乐美学的启示（中)》等文)。

也许，一些同人不愿意正面交锋，而更喜欢自说自话。然而正如蔡仲德先生指出的那样，“唯有……针锋相对的讨论，才能真正辩明是非，解决问题”。一味自说自话，在局内人看，似乎问题有所针对；在局外人看，则茫然不知所云。

此外，就研究者本身而言，如果不能进入学术研究的“前沿”，则其所谓“研究”，也只能是“初级阶段”的“初探”。如本年度有关“电影音乐”的所谓“研究”，就似乎根本不了解先前的有关研究成果，就连一些早已为人熟知的术语概念如“音画对位”等，也在其视界之外。其实有关电影音乐，早已有许多学者涉及，并有不少专著于国际间行世多年。如果真下工夫，理应在此基础上更进一步。

由此看来，为了促进同人对“学术共同体”的自觉，为了及时纠正学术操作中的“犯规”行为，“学术研究批评”工作的开展，理应提上学科建设的议事日程。此，并非仅仅针对音乐美学学界。

【附录/文献索引】

1995年出版的专著：

《中国音乐美学史》，蔡仲德，人民音乐出版社1995年1月版；此书先已曾由台湾台北市蓝灯文化事业股份有限公司于1993年2月出版。

《音乐与文学》，罗小平编著，人民音乐出版社1995年11出版。

《最新音乐心理学荟萃》，罗小平、黄虹编译，中国文联出版公司1995年10月出版。

《中国音乐美学研讨文集》，刘靖之主编，香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会1995年12月出版，此书汇集了1994年12月6日至12月8日，大陆、香港、台湾以及美国音乐美学家有关中国音乐美学的二十三篇提交论文及其相关讨论和四篇专题总结（均见附录）。

1995年发表的论文：

一、一般

1. 对音乐社会功能的关注

《马克思哲学对音乐美学的启示——自然性与社会性、创造论、价值论》（上、中、

下），茅原，《艺苑》1994年第3、4期，1995年第1期。

《对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺〈新音乐的哲学〉一书的解读和评论》（上、下），于润洋，《中国音乐学》1995年第1、2期。

《读吕骥同志新著〈《乐记》理论探新〉札记》，阴法鲁，《音乐研究》1995年第1期。

《先秦的社会学——〈乐记〉》，李业道，《音乐研究》1995年第1期。

《〈乐记〉与〈诗学〉》，孙星群，《音乐研究》1995年第1期。

《论先秦儒家音乐观的本质及特征》，齐柏平，《星海音乐学院学报》1995年第1/2合期。

《谈“和”——春秋时代我国音乐美学的重要范畴“和”的发展轨迹纲要》，郑铁民，《齐鲁艺苑》1995年第1期。

《“乐和”论》，毛继增，《音乐探索》1995年第3期。

《〈乐记〉的社会学和音乐学》，李业道，《人民音乐》1995年第10期。

《美善合一的审美观念及其对中国传统音乐实践的影响》，王次炤，《音乐研究》1995年4期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《治心说与净化说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想比较》，孙星群，《音乐艺术》1995年第3、4期。

《开展音乐审美教育，培养全面发展人才》，王沛，《中山大学学报》1995年第1期

《浅谈音乐美育》，史素梅，《音乐学习与研究》，1995年第1期。

《论在音乐教育中美感的体现》，吕扬，《黑龙江高教研究》1995年第1期。

《春秋时期的音乐教育思想》，修海林《音乐艺术》1995年第3期。

《论音乐的情感教育》，彭超、刘小林，《广西师范大学学报》1994年第30卷（第4期）。

《新音乐的必然性、社会功能、死结——评有关新音乐美学与美学思想的八篇文章》，刘靖之，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《再论星海的美学思想》，罗小平，《星海音乐学院学报》1995年第3/4合期。

《论星海的辩证艺术观》，罗小平，《中国音乐》1995年第4期。

《冼星海的音乐观》，李业道，《音乐研究》1995年第4期。

2. 对音乐美的本质的关注

《音乐究竟是什么》，肖鉴铮，《交响》1995年第1期。

《有关“音乐定义”的通信》，牛龙菲—蔡仲德，《人民音乐》1995年第10期。

《关于“绝对音乐”理论》〔德〕卡尔·达尔豪斯（戴明瑜译），《音乐学术信息》1995年第6期。

《莫扎特美学思想对后世的影响》，〔美〕L. 波茨廷（李玫译），《交响》1995年第2期。

《几点商榷——读〈音乐美学二题〉》，中奇，《乐府新声》1995年第1期。

《尼采与现代西方音乐美学的重构与确认》（上、下），徐良，《交响》1995年第3、4期。

《“音乐特殊性”及音乐艺术的本质与功能——由〈音乐审美经验感性论原理〉而发之一》，周海宏，《中央音乐学院学报》1995年第1期。

《音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之对比》（上、下），王次炤，《中央音乐学院学报》1995年第1、2期。

《音乐美学领域中的“文学中心论”》，杨琦，《音乐探索》1995年第2期。

《音乐发烧友与老子“大音希声”》，牛龙菲，《黄钟》1995年第1期。

《大音希声的启示》，杨舵，《理论导刊》1995年第2期。

《关于音乐形式的几个问题》，于润洋，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《音乐的情感与形态——“通质同构”》，周畅，《音乐研究》1995年第4期。

《谈音乐形式与内容的关系》，苏荣玉，《宁德师专学报》1995年第2期。

《试论音乐的运动形式——音乐中的排列与组合》，陈明礼，《盐城师专学报》1995年第15卷（第2期）。

《论音乐形象的本质》，陈泓茹，《南京理工大学学报》1995年第8卷（第1期）。

《音乐的表现性片论》，黄华丽，《零陵师专学报》1995年第16卷（第2/3合期）。

《浅议音乐的个性》，潘国强，《贵州民族学院学报》1995年第4期。

《关于音乐创作中的美与丑——给某校作曲专业学生的信》，陈其钢，《中央音乐学院学报》1995年第1期。

3. 对音乐审美感受的关注

《作为感知中刺激物的音乐与情感反映——一种新理论框架》，〔美〕麦克姆兰（刘沛译），《中国音乐学》1995年第1期。

《音乐艺术审美初探》，李天义，《交响》1995年第1期。

《音乐的情感初探——再读汉斯立克的〈论音乐的美〉》，何乾三，《中国音乐学》1995年第3期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《论汉斯立克的音乐审美心理观》，王洪生，《中国音乐学》1995年第4期。

《完成音乐审美创作历程的初始环节——对音乐创作中精神活动分析探讨》王平，《交响》1995年第1期。

《音乐审美直觉的发生及其心理基础》，邵桂兰、王建高，《交响》1995年第2期。

《音乐审美直觉的发生规律及特征》，邵桂兰、王建高，《乐府新声》1995年第2期。

《论音乐思维中的审美想象过程及其规律》，邵桂兰、王建高，《现代乐风》1995年7月，第17/18合期。

《论音乐创作与审美心理结构系统中的潜感觉》，邵桂兰、王建高，《中国音乐学》

1995年第4期。

《音乐审美中的气功态》，贾纪文，《西北民族学院学报》1995年第2期。

《关于音乐感知能力的研究——音乐表演艺术从业者的心理基础》，阎林红，《中国音乐》1995年第4期。

《浅谈音乐理解的新感受》，杨海源，《内蒙古师大学报》1995年第1期。

《感情体验的实现——试谈音乐欣赏的第二阶段》，张方，《音乐探索》1995年第4期。

《音乐接受中的两个层次——音乐欣赏、音乐理解》，李玫，《交响》1995年第4期。

《中国传统文化中的心理声学倾向》，马铁丁，《交响》1995年第3期。

《史学与美学结合的一次新尝试——介绍埃格布莱希特的〈西方音乐〉一书》，刘经树，《中国音乐学》1995年第1期。

4. 对音乐存在方式的关注

《音乐存在方式——同人之有关思路》，牛龙菲，《中央音乐学院学报》1995年第2期。

《物质·哲理·道行——切入音乐存在方式的三个特殊层面》，牛龙菲，《星海音乐学院学报》1995年第3/4合期。

《创乐神话与音乐起源论》，伍国栋，《文艺研究》1995年第3期。

《中国佛教法事中的音乐是为神还是为人》，田青，《音乐艺术》1995年第3、4期。

《现代创作佛曲与佛乐审美理想》，叶明媚，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难》，韩锺恩，《中国音乐学》1995年第1期。

《当下人文生态及其文化工业语境——当代音乐对后现代主义文化约定的历史承诺》（上、下），韩锺恩，《交响》1995年第3、4期。

《还是太虚环境自在》，辛丰年，《读书》1995年第7期。

《人声革命及其它》，李皖，《读书》1995年第10期。

《现代主义音乐在中国的命运》，汪申申，《人民音乐》1995年第12期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《新音乐发展历史的文化美学评估》，管建华，《中央音乐学院学报》1995年第1期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《从文化学的角度谈星海审美趣味的形成》，罗小平，《人民音乐》1995年第11期，《音乐研究》1995年第2期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《苏联学派对中国音乐美学的影响1949－1990》，叶纯之，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《苏联音乐的历史启示》（附件：为千百万受害者立碑），毛宇宽，《中国音乐美学

研讨会论文集》。

《在现代与传统之间徘徊——作为文人的流行音乐人》，陈小奇、陈志红，《上海文学》1995年第1期。

《浅论“高雅音乐”与“通俗音乐”》，薛德，《吴中学刊》1995年第1期。

《关于高雅、流行音乐合流》，于润洋，《人民音乐》1995年第7期。

《浅论流行音乐的美学意义》，韩明星，《喀什师范学院学报》1995年第16卷（第2期）。

《新时期大众流行音乐的文化属性探析》，明言，《中国音乐学》1995年第3期。

《2000·蛋和可耻的人》，李皖，《读书》1995年第6期。

《音乐传播研究论纲》，曾遂今，《音乐学术信息》1995年第5期。

《音乐作品的体裁内容与风格内容》，〔俄〕B. H. 霍波洛娃（戴明瑜译），《交响》1995年第1期。

二、专论

《世纪报告：当下中国音乐美学研究的话语系统与叙事结构》，韩锺恩，《黄钟》1996年第3期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《二十世纪中国音乐思想的四大死结——音乐哲学、美学和文化学的反思与求解》，宋瑾，《比较音乐研究》1994年第4期、1995年第3期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《嵇康“导情说”发微》，杜汉生，《湖北师范学院学报》1995年第15卷（第2期）。

《刘勰的音乐美学观》，谢宗昆、王宜海，《临沂师专学报》1995年第17卷（第2期）。

《王光祈音乐思想研究》，郑锦扬，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《青主音乐美学思想评述》，蔡仲德，《中国音乐学》1995年第3期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《蔡元培的音乐美学理论与实践》，修海林，《中央音乐学院学报》1995年第4期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《揭示音乐奥秘的人——记音乐理论家茅原》，杨易禾，《艺苑》1995年第1期。

《漫漫求索路，辩证哲学心——记音乐哲人王宁一》，李曙明，《乐府新声》1995年第1期。

《钱锺书论乐论艺数则——读〈管锥编〉札记之一》，寇亚强，《交响》1995年第1期。

《钱锺书论乐论艺数则续——读〈管锥编〉札记之二》，寇亚强，《交响》1995年第

4 期。

《乐象传神意无涯——音乐意象本质论略》，包敏真，《乐府新声》1995 年第 1 期。

《中国音乐的意象美学论纲》，罗艺峰，《交响》1995 年第 2 期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《空间考古学视角下的中国传统音乐文化》，罗艺峰，《中国音乐学》1995 年第 3 期。

《民族音乐学的美学思考——一种研究方法上的经验、反省与建议》，明立国，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《中国古代音乐美学》，蔡仲德，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《中国传统音乐之音乐美学观念》，牛龙菲，《乐府新声》1995 年第 3 期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《八卦中的器乐演奏蕴含释义》，邓廷泽，《乐府新声》1995 年第 2 期。

《试释〈声无哀乐论〉之“声”》，李明，《中央音乐学院学报》1995 年第 4 期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《唐咏乐诗的史料价值与美学价值》（上、下），周畅，《音乐艺术》1995 年第 1、2 期。

《中国近现代曲艺美学刍议》，周纯一，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《民歌的艺术价值》，金庆云，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《中国歌曲里的月亮》，费明仪，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《戏曲唱腔流派的美学——粤曲“何非凡腔”初探》，陈守仁，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《中国音乐美学与外国音乐美学》，于润洋，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《音画配合的审美关系》，林华，《音乐艺术》1995 年第 3 期。

《爱植沃土，情寄八荒——对张藜词作的美学思考》（为张藜歌词创作研讨会而作），周荫昌，《乐府新声》1995 年第 2 期。

《审美意象的功能及其在歌词创作中的应用》，胡杰，《沈阳师范学院学报》1995 年第 2 期。

《论歌词意境的创作：一，意境——一个重要的审美概念》，得玉，《中国音乐》1995 年第 3 期。

《中国音乐——连接的艺术》，余少华，《中国音乐美学研讨会论文集》。

《琴曲打谱之美学探微》，朱默涵，《乐府新声》1995 年第 1 期。

《手挥五弦，心游太玄——古琴艺术与中国道家思想》，史弘，《中国音乐学》1995 年第 2 期。

《中国传统哲学与中国琴学》，李明忠，《交响》1995 年第 3 期。

《含蓄中的浪漫主义气韵——古代琴书中古琴艺术表演美学观念的一种倾向性》，

王红梅，《中国音乐学》1995年第4期。

《论唐代古琴演奏美学及音乐思想》(上、下)，李祥霆，《中央音乐学院学报》1995年第3、4期。

《舞台演奏艺术的最佳境界》，方光耀，《西北民族学院学报》1995年第3期。

《论钢琴演奏的内倾世界》，吴志钢，《星海音乐学院学报》1995年第3/4合期。

《关于表演心理技术的美学思考——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系》(上、下)，杨易禾，《艺苑》1995年第4期、1996年第1期。

《音乐表演艺术中的真与美》，杨易禾，《艺苑》1995年第2期。

《弦乐演奏技能中的若干心理学问题》，李双彦，《西北民族学院学报》1995年第4期。

《演奏家的心理修养断想》，冯效刚，《艺苑》1995年第4期。

《浅谈唱歌的美育作用》，钟意清，《龙岩师专学报》1995年第13卷（第2期）。

《声乐美学初探》，范晓峰、周静，《中国音乐学》1995年第3期。

《声乐表演中的行、神、情及其创造》，张密丽，《音乐探索》1995年第3期。

《歌唱的脉博——内在感觉》，关韶华、刘琼，《西北民族学院学报》1995年第4期。

三、书评

《读索菲娅·丽萨〈音乐美学新论〉》，孙星群，《人民音乐》1995年第11期。

四、报道

《“中国音乐美学研讨会”叙事》，韩锺恩，《音乐学术信息》1995年第1期。

《百年将尽，跨世纪在即——中国音乐美学研讨会（香港）报告》，韩锺恩，《中国音乐学》1995年第3期。

《历史叙事与逻辑架构——中国音乐美学研讨会（香港）纪略及其提示》，韩锺恩，《人民音乐》1995年第10期。

五、学科建设

《与李学勤辩〈乐记〉作者问题》，蔡仲德《星海音乐学院学报》1995年第1/2合期。

《“跨世纪议程”的对策与方略——关于音乐学学科建设若干问题的调查报告》，中国艺术研究院音乐研究所调查报告撰写组（韩锺恩、崔宪执笔，乔建中审定），《中国音乐学》1995年第3期。

《当代中国音乐美学的历史哲学反思》牛龙菲，《文艺研究》1995年第4期，《中国音乐美学研讨会论文集》。

1991—1995年
音乐表演美学研究综述

意　何

音乐表演美学是音乐美学的一个分支，也是音乐美学和音乐表演相结合的交叉性学科。它不仅是对音乐表演艺术实践（亦即二度创造）中所涉及的美学观念、审美标准、创作思想、艺术原则等问题的研究，也是对音乐的表演特性、表演风格、流派、个性与共性、时代性、民族性等方面问题的研究。众所周知，音乐要实现其艺术价值和社会价值，必然是通过音乐的表演才能完成，音乐作品的生命存在于演奏（唱）之中。而同一首作品由于不同表演主体的演绎，所呈现的音响结果是千姿百态的，“是将这些音响关系升华为瑰宝，还是使它们沦为俗物，这是有关智慧的问题……是有关艺术

敏锐及其审美观的问题。"（阿萨菲耶夫《音调论》第三章）因此，对于音乐表演美学的理论研究就显得特别的重要。从80年代末中央音乐学院张前教授建议建立该学科以来，音乐表演美学学科研究的发展还是较快的，形势令人鼓舞。文章的涉猎面较广，多层次、多视角地对该学科进行探索和研究。这里就1991至1995这五年中音乐表演美学方面主要的研究成果作一回顾综述。

一、从整个音乐史发展的角度出发、宏观地对该学科进行研究

张前《现代音乐表演美学观念的演变》（载《中央音乐学院学报》91年第二期）一文，从西方表演美学的历史发展的角度分析，认为19世纪下半叶始逐步形成：（一）以最大限度发挥表演主体的创造个性，反对拘泥于原作，把主观情感置于中心地位的"浪漫主义音乐表演"；（二）必须忠实原作，风格上强调朴素、自然，理性占主导的"客观主义音乐表演"；（三）力图真实、原样地再现古代音乐纯正的美的"原样主义音乐表演"；（四）当代音乐表演的新倾向是全面地继承和发扬历史上优秀音乐表演的成果，把浪漫主义和客观主义这两种基本的音乐表演美学观念在更高层次上的综合。全文不仅对各种表演美学观念进行深入的研究，也清晰地勾勒出其历史的变迁过程。

张前《正确的作品解释是音乐表演创造的基础》（同上92年第一期）一文提出：音乐表演是感性和理性密切融合的创造过程。文章认为，首先，要选择准确的乐谱版本，对其进行深入细致的音乐分析，其次，尽可能地把理性分析和对音乐内涵的体验结合起来，这种体验不仅是从音乐本身，而且还要从社会和人文的背景去加以追寻，另外，还要在更高层次上对作品风格有所把握，这是使音乐表演真正具有历史感并达到应有美学水准的重要保证。

张前《论音乐表演创造的美学原则》（同上92年第四期）一文，从音乐表演作为二度创作的本质和作用入手，认为音乐表演必须将一度创作作为出发点和归结点。出发点：指以乐谱为存在

形式的音乐作品，此作为二度创作的依据；归结点：指音乐表演的最终结果，即音响对音乐作品的正确传达和再现。这应是对音乐表演的基本美学要求。然而，音乐表演既是二度创作，就不能囿于上述两个点，还必须体现出表演者的再创造，由此，作者提出了音乐表演的三个美学原则：其一、真实性与创造性的统一原则，即在充分了解音乐作品种种规定性的基础上进行二度创造；其二、历史性与当代性的统一原则，即音乐作品特定的历史风格与表演者所处时代精神和美学观念的统一；其三、技巧与表演的统一原则，即表演技巧与完美的艺术表现在音乐表演中相辅相成、缺一不可。

杨易禾·《音乐演奏艺术中的几个美学问题》（载《艺苑》音乐版 91 年第四期）认为，一、尊重原作，即承认一度创作对于二度创作的制约性。二、尊重自身，即尊重表演主体自身的主体性、能动性。三、尊重听众心理，包括听众心理积淀中的审美传统和时代性。文章以这三个尊重为基本美学态度，展开了对音乐表演所涉及的“三个阶段”的讨论，即一、表演前阶段，表演者要完成的是把乐谱符号化为内心听觉和把内心听觉化为实际音响二重任务。二、登台瞬间，思想感情具有二重性，即艺术家主体的思想感情和艺术家想象中塑造的艺术的思想感情。同时要求理智与感情的平衡。三、演奏后阶段，由于音乐的存在方式的开放性决定了表演的不可重复性，表演者应不断实现自我超越。

二、从心理学角度审视该学科

罗小平《注意力与音乐表演再创造》（载《星海音乐学院学报》93 年第 1、2 期合刊）一文，结合现代认知心理学对人类注意力的研究，具体分析了注意力在音乐表演中的重要作用。作者指出注意力的各种素质与音乐表演创造力的发展有密切联系。注意的长度和强度、广度以及分配、转移能力，可以提高再创造的效率、水平，协调身心的运动，增强表演中的立体感、整体感、风格感。注意的选择、稳定、调节、组织功能贯串在再创造的全过

程。最后，作者还就如何培养音乐表演者的注意力提出四点意见。

杨易禾《关于表演心理技术的美学思考——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的启示》（载《艺苑》音乐版95年第四期、96年第一期）一文，从斯氏心理技术的研究成果对音乐表演美学所具有的借鉴意义，谈四个方面：一、表现派与体验派，两派的争鸣，在推动表演美学的发展方面起到了巨大作用；二、从形式到内容，二度创作始于对作品的阅读，从外部语言到内部心灵，从体现（结果）来领悟体验（原因）的运动；三、从内容到形式，表演者对作品内容的理解必须通过物质形式才能传达给听众；四、互相渗透三原则：能动性和行动原则、规定情景中热情真实的原则、意识地走向有机创作原则，文章认为这是斯氏三个基本原则，并认为斯氏的功绩正在于找到了一种方法，可以把人训练成才，使之能够具有“呼唤”灵感的能力，使艺术教育和美学研究提高了“科学含量”。

周海宏《对部分钢琴演奏心理操作技能的研究》（《中央音乐学院学报》93年第一、二期）一文，选取“音乐信息读取”、“弹奏控制”两个过程中的部分心理操作技能进行理论描述与实验研究。从心理角度勾勒出演奏心理操作活动的基本认知模式，由此在音乐信息的读取中提取音乐的特征代码，通过实验设计、实验程序、结果与讨论等活动，论证了“分析乐谱后的练习效率远远超过没有分析的键盘练习”，同时“应该从整体形式到结构研究整个作品，然后再把它从记忆中转移到键盘上。”

李双彦《论两种载体形式的审美重合——演奏艺术中音、情、技的系统力感三探》（《音乐探索》92年第二期）指出，系统力感的第一重合为“心——力的内部重合”；第二重合为“音——技的外部重合”，力的轴心效应在第一重合中体现为情态化、内潜化；在第二重合中则体现为真实性、可感性，两种载体形式的重合、互化使音响的发生状态不断地趋于理想、完美。这是作者对“音、情、技的系统力感”的第三次探讨，另两次（篇）见（上同）90年第

三期、91年第一期与《音乐表演艺术中的心象思维》(《中国音乐》92年第二期)也都论及了相关的内容。

冯效刚《演奏家的心理修养断想》(载《艺苑》音乐版95年第四期)认为，一个成熟的演奏家，不仅需要具有高超的演奏技巧和创作激情,还必须具有将二者溶合起来并保持平衡的能力,这种能力就是演奏家的心理修养。文章提出了演奏家心理修养的两个方面：其一、敏锐的艺术感受力；其二、丰富的内心情感世界。

三、对中国古典美学范畴的研究，切入该学科的研究

杨易禾结合中国古典美学范畴对音乐表演美学问题进行了系统的研究。

《音乐表演艺术中的形与神》(载《艺苑》音乐版91年第一期)一文，对表演艺术中的形神方面进行了较为深入的论述，阐明了音乐表演艺术要达到“形神兼备”,“形似”是其“传神”的前提,但表演主体倘若对作品缺乏深入的理解、钻研和自我修养,仅仅注意了表面的“形”,忽略了音乐艺术中闪光的“神”不可取,传神才是音乐表演艺术的目的。以“形”传“神”方能形神兼备。

《音乐表演艺术中的虚与实》(同上93年第二期)，文章共有五个部分。一、贵实与贵虚，西方艺术重“实”而中国艺术贵“虚”；二、虚与实的绝对性与相对性；三、二度创作中的虚与实转化，通过“化实为虚”、“化虚为实”说明了由乐谱（实）→思维（虚）→音响（虚与实）的运动转化操作过程；四、音乐表演技法中的虚与实；五、音乐建构中的虚与实，这不仅指细节，也包括块状性质和乐曲全局的布局问题。文章最后认为“虚”与“实”既是哲学命题，又有美学意义，且贯穿于技术之中。它不但具有对立统一的对偶性,也具有无处不在、无时不在的横断性,对这一美学范畴的研究，有助于艺术表现的提高。

《音乐表演艺术中的情与理》(同上94年第二期)一文，从现实生活→音乐作品→读谱→练习→舞台表演五个方面对“情”与“理”这一对美学范畴在各个层面中的特性及其相互关系作了较为

全面的考察，认为：情与理二者之间不是某一方永远是决定者，二者具有互补性，且在一定条件下互相转化。就如一切范畴都具有“对偶性”，丢掉任何一方就破坏了它们的对偶性，也就违反范畴的规律性，导致最终破坏演奏艺术。重要的是：认识它们之间对立统一的关系，深入研究在何种情况下，哪一方应该处于主导地位的规律性，掌握规律，就是自由。

《音乐表演艺术中的气与韵》（同上94年第四期）认为，在二度创作中“气与韵”具有二重性质，一重是演奏家对作品的“气与韵”的主观反映，这是主观化了的“他神”；另一重是演奏家主体的“气与韵”，这是客观化了的“我神”，二者相互渗透。从音乐思维的特点来看，“气”属于概括性音乐思维范畴而贯穿全曲，就如一个人的气质表现于他的整个存在过程之中；“韵”则属具体性音乐思维范畴而存在于细节处理之中，就如一个人的某个动作所具有的特征。在音乐表演艺术中，“气”以不惑之势贯穿整体，“韵”以隐约暗示姿态弥漫细部，气与韵作为矛盾双方，是相互依存、互为前提的，气韵默契则两全，相斥则两败。

《音乐表演艺术中的真与美》（同上95年第二期）一文认为，艺术之真是经过创造者主观化、“人化”过了的，与审美特征融为一体的真，音乐之美指感情材料、音乐结构、生命运动及格调等。从信息的性质上看，真属语义学信息，美属美学信息。二度创作中，由于艺术家的素养、趣味及创作心理过程中的重心偏向不同，导致有人演奏以表现情真见长、有人表现技巧美见长，怎样达到二者的平衡？文章运用心理学的“形基原理”提出：当求真处于思维中心时，求美则居于非中心位置，在持续的精神活动过程中，便会出现中心与非中心的转换，当艺术创造逐渐达到了成熟地步，在这种不断转换中心的运动之中，才会出现最微妙、最难于把握的转换瞬间，只有这时，在偏离原来的中心建立新中心的瞬间，才会出现真与美的相对平衡，这一心理机制，就能帮助人们逐渐达到真与美浑然一体的境界。

四、就某个专业表演来谈论该学科

王甫建《朴实无华方为美——对民乐表演中的一些问题的看法》(载《中央音乐学院学报》92年第三期)一文，在论述了风格与韵味、形式与表演、标题与演绎、趣味与效应几个方面的问题后提出：现代民乐表演多注重形式表演和舞台效应，至今绝大多数仍停留在主体的技巧表演、技法处理阶段，见小不见大，而对层次的处理、曲式结构的分析等等音乐表现手段大多不为注意。这种华而不实的表演不仅影响演奏水平的提高，对整个民族音乐的发展亦是不利的。

刘德海《流派篇》(载《中央音乐学院学报》95年第一期)一文，介绍了琵琶演奏艺术发展中的浦东派、平湖派、汪派、崇明派，及林石城、卫仲乐、吴景略、李廷松等诸家各派，认为：处在开放的时代，固守一家一派，一种风格不会有更多生存空间。乐手应博采众长，才能获得艺术生存的真正自由。

王红梅《含蓄中的浪漫主义气韵——古代琴书中古琴艺术表演美学观念的一种倾向》(载《中国音乐学》95年第四期)，对古代琴书读解后认为：三千余年的古琴表演美学的发展，已显露出一种倾向，追求个人主观情感的理想化的表现；追求技艺的声、形、情、志、意、趣并达的理想化标准；并置二度创造于中心位置，以含蓄、意境之美为其主要美学风格特征外，内涵着西方浪漫主义的风格特点。

其它方面的研究

朱默涵的《琴曲打谱之美学探微》(载《乐府新声》95年第一期)认为，打谱是琴家受原曲谱制约的原作乐意与琴家创意的审美再创造，文章从乐意、表意、创意三方面进行了探讨。

奉山的《“演奏意念”论》(载《音乐探索》92年第三、四期)，提出音乐美学上长期未解决的一个问题是感觉(生理)和感情(心理)问题，它们是如何联系起来的？在音乐表演艺术中演奏的生理感觉和心理感情、演奏手法与音乐形象等又是如何联系

起来的？作者以"演奏意念"这个抽象概念来解释说明，认为演奏意念是对演奏者的演奏意志、美学观念、演奏行为的主张的统称。文章论述了四个级的演奏意念模式：乐谱模式→再现模式→再创模式→升华模式。认为对音乐演奏技艺的高低优劣及其审美价值的评判等都可从演奏意念模式的角度分析而找到合理的解答。

这五年中还有大量讨论音乐表演技法和教学的文章，也结合自身的特点，或多或少地涉及到音乐表演美学问题，如：郑小瑛《激情基于理性，表演体现学识》，载《中央音乐学院学报》91年第一期；咚鸣《论歌声美及其鉴赏——声乐美学初探》，载《音乐探索》94年第一期；范晓峰、周静《声乐美学初探》，载《中国音乐学》95年第三期；等等。这是可喜的现象，客观上也是当今处于开放的时代，人们进一步对音乐艺术审美、立美要求的必然结果。

所有音乐学科的研究，其目的是指导推动音乐艺术的向前发展，而音乐艺术是以音响实现其价值的，因此，一切研究最终还是要针对音乐表演的结果——音响。音乐表演美学正是直接指导着音乐表演主体进行二度创造的一门应用性学科，所以，对这门学科的深入研究和探索最具现实的作用和意义。就目前该学科的研究状况来看，仍然还处于一种自发的状态，还未形成一个有组织、有方向、有重点的研究群体，应引起重视。

音乐心理学研究概观

邵桂兰

1995年我国音乐心理学的研究成果与其它一些学科相比，尽管数量不是很多，却有一些引人注目的上乘之作。其显著特点是研究观念、方法、对象、范围等均有较大的更新、突破、深化、拓宽，从各方面预示出学科发展的后劲与远大前景。

（一）学科的研究方法往往是被学科的性质所决定和制约的。音乐心理学作为一门社会科学和自然科学的交叉学科，其研究方法日益出现一种多向性全方位的开放式走向，体现了方法论视角的转移与拓宽。何乾三《音乐的情感初探——再读汉斯立克的〈论音乐的美〉》（《中国音乐学》1995年第3期），用批评学的

方法对汉氏所提出的“音乐不能表现情感”这一典型的自律性命题，进行了重新认识和再评价。认为《论音乐的美》实际上涉及了两种情感概念，而造成汉氏理论中自相矛盾的根本原因，是因为他把分属两种范畴的情感即“通常的情感”、“音乐的情感”相互混淆了。继后，在《中国音乐学》第4期上发表的王洪生《论汉斯立克的音乐审美心理观》，与何乾三的文章堪称双璧。该文从一个新的角度切入，试图为汉氏的“情感的表现不是音乐的内容”这一否定性命题寻找心理依据。认为汉氏对该命题的确立与他的审美观有着内在的关系，并从三个方面对汉氏的审美观进行了分析，在内容与方法上进一步丰富了汉氏学说的研究。罗小平《从文化学的角度谈星海审美趣味的形成》(《音乐研究》1995年第3期)，从文化学的角度对星海的审美趣味的形成与诸文化环境之间的内在联系等进行了有益的探讨。作者特别强调“中国文化传统是星海的根，为他的心理发展奠定了基础”。国内研究星海的著述颇丰，但从文化学的角度对其审美意识进行研究的论文实属鲜见，为星海研究开拓出一片新的理论视野。周畅的《音乐的情感与形态——“通质同构”》(《音乐研究》1995年第4期)，则从形态学的角度探讨了音乐的情感与音乐的形态之间的内在关系。认为人的感情与音乐的形态是“通质同构”，而非“异质”，用格式塔学派的“异质同构”的理论去解说情感与音乐形态的关系是说不通的。该文启示我们应该从音乐艺术的特殊性出发，批判地借鉴西方现代心理学已有的研究成果。

（二）由于音乐心理学的研究对象具有精神学、生理学、物理学、发生学、现象学等多种复杂层面，因此，要探索音乐创作、表演、接受等心理过程的奥秘，仅靠狭窄单一的学科进行“单兵种作战”远不能胜任。近些年来，国内学者越来越注意到这一问题，他们在多种学科立体结合协同攻关方面作了有益的探索和尝试。罗艺峰《中国音乐的意象美学论纲》(《交响》1995年第2期)，宏观与微观相结合地论述了中国音乐的意象问题。从“一般意象

论”、“音乐意象论”、“心理学与哲学问题”等三大层面对音乐意象的发生、性质、功能及其结构等进行了较为系统的阐述，并从心理学的角度论证了中国传统音乐的审美特征，认为“西方音乐有一种趋向具象的倾向，中国传统音乐具有非具象风格的文化特色。”邵桂兰《论音乐创作与审美心理结构系统中的潜感觉》(《中国音乐学》1995年第4期)，潜入到音乐创作与审美的深层心理，探讨了音乐思维中的“潜感觉”带有普遍性特殊性的问题。该文将音乐家的感觉系统分为三个层次，即潜感觉——物理场(本我)；显感觉——心理场(自我)；超感觉——审美场(超我)；并对三者之间微妙复杂的关系进行了深入的分析。邵桂兰的另两篇文章《音乐审美直觉的发生及其心理因素》(《交响》1995年第2期)与《音乐审美直觉的发生规律与特征》(《乐府新声》1995年第2期)，是探讨音乐审美直觉的姊妹篇，从不同的角度对审美直觉在音乐思维中的特殊意义与作用进行了较为系统的论述，分析了直觉与情感、经验、理性、非理性等心理因素之间的复杂关系，以及审美直觉的发生规律与特征；并特别提出和强调“来自理性的直觉”和对“直觉的超越”。

(三)近年来，由于更多学者对音乐心理学这一新兴学科的关注和积极参与，使得这一学科的研究范围和理论视野不断扩大。音乐创作、表演、接受、教育、批评等各层面的心理学研究均有不同程度的发展，论著的数量与质量也呈上升趋势。本年度有关音乐表演心理分析的文章数量可观，且各具特色。廖家骅《音乐表现欲的启发与思考》(《人民音乐》1995年第7期)，从一个特殊的角度解释了音乐表现欲在音乐表演中的作用与意义，并对如何激发与培养音乐表现欲等问题提出了具体的构想，对音乐表演实践和课堂教学等均有一定的启迪性。杨易禾《关于音乐表演心理技术的美学思考——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的启示》(《艺苑》1995年第4期)主要探讨了斯氏有关表演心理技术的理论成果与音乐表演美学之间所具有的借鉴指导关系，认为“在音乐表

演中，如能吸收戏剧表演——特别是心理技术方面的成果是很有必要的”。作者将研究的理论视野扩展到了“音乐表演心理学美学”的领域。冯效刚《演奏家的心理修养断想》（《艺苑》1995年第4期），探讨了演奏家的心理素质问题，认为演奏家的创造力与心理素质的培养分不开，并对音乐演奏者如何有意加强自身心理素质的培养和训练提出了具体的意见。李双彦《弦乐演奏技能中若干心理学问题》（《西北民族学院学报》1995年第4期），从表演个性、情绪、心理过程与特征等方面入手，较为细致深入地探讨了弦乐演奏心理带有普遍性、规律性的一些问题。

有关这方面的论文还有：曾淑芳《艺术医学心理的意志与歌唱相关问题的探讨》（《音乐探索1995年第1期）；蒋婉求《论艺术人才内质之构建》（《艺苑》1995年第1期）；汤爱民《心理活动对歌唱表演的影响》（《艺苑》1995年第3期）；韩德森《关于“歌唱感觉”的综合培养》（《艺苑》1995年第3期）；张放《音乐表演的感情表现漫谈》（《艺苑》1995年第3期）；张密丽《音乐表演中的形、神、情及其创造》(音乐探索》1995年第3期）；吴志刚《论钢琴弹奏的内倾世界》（《星海音乐学院学报》1995年第3期）；张放《情感体验的实验》（《音乐探索》1995年第4期）；杨海源《浅谈音乐理解的新感受》（《内蒙古师大学报》1995年第1期）等。这些文章不同程度地解释了音乐表演中带有普遍性、规律性的一些生理与心理问题。

(四）在对国外音乐心理学研究成果的介绍方面，罗小平、黄虹编译的《最新音乐心理学荟萃》(中国文联出版公司1995年10月版），是一部在体例构思上富有特色的译著。全书分三大部分：《音乐的心理——音乐认知心理学》；《音乐才能心理学》；《音乐发展心理学》；对英国三位著名的教授、心理学家的最新研究成果进行了详细的介绍，为我国音乐心理学研究提供了可贵的参照。麦克姆兰著、刘沛译《作为感知中刺激物的音乐与情感反应——一种新的理论框架》（《中国音乐学》1995年第1期），提出了音乐

心理学研究的两种模式：因果模式；阐释模式。并对两种研究模式的对象、性质、功能等进行了区分。作者主张用阐释模式替代因果模式，这是认识音乐与情感反应之间关系的更佳途径。该文是对八十年代以前欧美音乐心理研究，在方法论和认识论方面的反思。由刘沛编译的外国文论还有：威廉·哈琴森的《心理学与世界音乐》（《中国音乐》1995年增刊）；M·赛瑞芬的《音乐心理的特质和传播论观点》、《音乐心理的行为、自然属性、刺激、认知观点》（《中国音乐》1995年增刊）；这些编译工作为我国音乐心理学的研究提供了有价值的信息。

（五）近些年来，音乐心理学的研究虽有不少引人注目的成果，但由于多种原因，尚未建立起自己学科的研究体系，对整个学科的研究工作缺乏基础性、科学性的指导，这些必然影响队伍的基本理论素质和研究水平。就我国目前音乐心理学研究现状看，还不具有现代科学形态，在现阶段的水平上，超学科的研究远未达到令人满意的程度，学科与学科之间的沟通、耦合，大多还停留在初级水平上。所提出的课题有无穷的奥秘，但往往难以科学地加以说明，从这种意义上说，跨学科的研究仍然是大有可为的。尽管音乐心理学还是一门不太成熟的学科，研究工作中也存在着这样那样的困难与不足，但无可否认的是，它的天地是广阔无垠的，并正跻身于现代科学的前沿，有发展的极大潜力。现在，已有更多的学者被这一诱人的学科所吸引，他们对该学科的关注和参与，使得这一薄弱学科出现了可喜的势头。

1995年民族音乐学一瞥

陈铭道

学问乃千秋事，订伪规过，非以訾毁前人，实为嘉惠后学；但议论须平允，词气须谦和，一事之失，不妨全体之善。不可效宋儒所云，一有差失，则馀无足观耳……既自命立言矣，千虑容有一失。

〔清〕钱大昕：《潜研堂文集·卷三五·答王西庄书》

本文讨论1995年民族音乐学（ethnomusicology）所研究的问题。一反80年代民族音乐学方法论热，1995年这个范畴略显冷清，不过，一些涉猎民族音乐学领域的著、译因此反而更引人注目。

1995年《中国音乐学》开卷之作是于润洋的“对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺《新音乐的哲学》一书的解读和评论”[1]，从标题看此文和民族音乐学没有什么关系，于先生行文的重点亦不涉及民族音乐学，但西奥多·W·阿多诺（Theodor W. Adorno，1903－69）这位哲人立论的基础，事实上却与民族音乐学的基本学理相符，他强调“艺术作品取决于世界状况，即是说，历史情境、艺术的他者（意指艺术作品之外的事物——于按），是它们的条件。”[2]于先生引的是译文，原文所用词，不得而知，如果贸然用英文反思，把其中的“世界状况”、“历史情境”“艺术的他者”和“它们的条件”理解为“circumstances of the world,” “historical contexts,” “other factors/elements of arts”和“its conditions”，窃以为无大错，而这些都是民族音乐学常用的术语。阿多诺在1949年所揭示学理现已成为当代学术共识，与之相埒的民族音乐学描述则是：“把音乐看成是一种文化现象，不管他们是否研究过人类学，在某种程度上，他们都把音乐与其文化环境联系起来。对这种联系所进行的研究工作，有的可能很有系统性，而有的也许是偶尔赶时髦，但不管怎么说，即使是音乐家出身的研究者也会发现，不了解一些有关某种音乐的文化和历史方面的背景知识，就无法真正了解这种音乐。”[3]阿多诺思想的载体是新音乐/现代音乐，于先生对阿氏一些精辟论述所作的评说，深中肯綮；于先生读阿多诺的感受，“SOS”信号般的发布在《人民音乐》上（6/1995，PP.18－20），心香可辨，皆不赘引。无独有偶，韩锺恩在同期《中国音乐学》论述中国的新音乐，以独特的抽象彰明自己论辩的基点——音乐的艺术、历史、文化及生命等存在[4]，其别具一格的思辨亦与民族音乐学的基本原则相符：“要想获得一个音乐的整体认识，不将其放入存在着巨大差异的世界上的各种音乐和这些音乐赖以生存的千差万别的文化环境中去是办不到的。”[5]可见，万物并作而不相害，真正的学理是相通的。这一现象透出另外一个信息——民族音乐学的部分基本原理已为一些中国音乐

学家所认可，并且圆融于他们的学术研究中。因此，窃以为，1995年国内民族音乐学方法论的茕寂，事实上是理论的消化、精进。不过，笔者仍必须如实指出，大部头的份量较重的民族音乐学经典理论著作至今尚无中文译本[6]，要从理论上认识归纳民族音乐学中国学派，尚待时日。

民族音乐学的前身是比较音乐学，一百多年前，音乐学的奠基人之一德国学者古依多·阿德勒（Guido Adler）对比较音乐的界定影响该学科长达半个多世纪[7]。本世纪中叶，随着其它人文学科的突飞猛进，比较音乐学开始受到批判，其思想内核——欧洲中心论——成为众矢之的，学者们批评它以欧洲音乐为主体，“非欧洲音乐”这一提法本身就带有殖民主义烙印，而其研究试图用自然科学的方法证明世界音乐的一致性，企图发现人类文化的常数，更是过时的偏见。在结构功能主义哲学的影响下，学者们产生了新的见解，民族音乐学得以确立。八十年代，民族音乐学进入中国学术界时，它已然经历过了这一番锤锻，成为学人改革开放、引进外“资（料）”的热门题目。当时，研究方法论似乎是流行时尚，探讨、商榷，不绝如缕，蔚为壮观；当然，亦不乏二三“反潮流者”，笔锋所至，总要把比较音乐学这文化“洋垃圾”扫荡一番，刀凿斧削，迹近鞭尸，实则怯勇。一时间，比较音乐学成了“不究竟法”，入主出奴，遗臭学界。

1995年，比较音乐学在中国是个大丰年。有管建华挺而为之出，在《中国音乐》撰文奋臂呼吁“重建比较音乐学”，称“比较音乐学在东方的重建，是受命于危机之时，并负有着新的历史意义。”此文的关紧处是“建立中国〔东方〕‘自性’或‘主体性’的跨文化音乐比较研究”，文中指出，过去不少争论都停留在对抗性情绪中，缺乏学术根基和学科建设的冷静分析，管氏重建比较音乐学立论的核心是要平等对话，多元共存，在新的音乐历史语境中，重新解读中国音乐文化，获得“中国音乐话语的现代意义。”[8]事实上，该期《中国音乐》发表了一组文章，以成犄角之势[9]。宋

瑾著文综述了中国传统音乐学会第八届年会：沈洽划分“内、外文化”，童忠良强调比较要立场客观，韩锺恩指出既要比“异性”也要比“共性”，王耀华阐述比较的全方位“世界视角”……不一而足，闳其中者肆其外，比较研究开阖吞吐的蓄势就此显现，令人亦钦亦喜。然而，真正的重磅炸弹是洋和尚念的经——瓦尔特·维奥拉的“比较音乐研究的成果与任务”。维奥拉是比较音乐学大师霍恩博斯特尔和萨克斯的高足，该文追溯了比较音乐学的学科成果，直截了当地说一切音乐研究均包含着比较，并提出了比较音乐学研究的新的文化视角、方法与课题。维奥拉的问题很尖锐：通过国家间的比较，弄清楚是本地势力出于自身的意志按西方模式建立交响乐队和音乐学院，还是西方势力把音乐带到这个国家的？西方文化以自我实现为目标，工业化曾对欧洲自身的民间传统起过破坏作用，无序地、跳跃式地过渡到工业文化，无疑会造成非欧洲国家原有的文化环境破毁，是动感情地抗议西方化，还是客观地比较研究一下：弄清楚非殖民化的国家因自身的政治需要在什么程度上保存或排斥自己的遗产？怎样通过官方调节来统一民族音乐文化差别？[10] “比较研究以认识共性和差别为目标，当代的一个基本特点在于世界范围的共性在增加……为此，它需要比较研究。”[11]瓦尔特·维奥拉为比较音乐学正名疏义，在民族音乐学的现代话语系统中就民族音乐学所关切的问题巧妙地把皮球踢了回来：在音乐学和民族音乐学的两岔中，比较音乐学不应该是牺牲品[12]。

对音乐作文化解读，是民族音乐学在七十年代以来的新推进，其根本点在人文性。杨燕迪著文再论音乐学的人文学科性质：“音乐是人主观精神在不断同化和重组外在音响世界的过程中所产生的艺术现象，它凝聚着人的价值追求与文化体验；”强调“我们不仅需要了解过去音乐的时代、背景和惯例，而且还必须询问这些音乐对于我们今人的意义及价值，因此，理解不仅指对音乐现象外部过程的把握，而且更意味着对音乐意义、价值的领会和对人

的心灵的渗透。"[13]牛龙菲提出"'一般音乐学'与'民族音乐学'的整合"这一命题，援恩克蒂亚、梅里亚姆、胡德、布莱金等民族音乐学大家之言立论，认为这种整合，"在当代中国，已经初见端倪。以往那种民族音乐学视文化人类学的方法为秘宝之自我封闭主义，以及传统音乐学视文化人类学为异端之顽固保守主义，虽时有所现，但正在成为历史。不但如此，而且传统音乐学对'音乐型态'的研究成果以及民族音乐学对'文明内涵'的高度重视，正在相互补益。"[14]这两篇文字皆涉及文化人类学的中心原则：要理解人类在某特定阶段的个体行为，需要解读产生它的文化语境。文化人类学的基本任务是研究人类集团的共性与差别（——这显然是比较），描述各具特点的各种文化以及它们的稳定、嬗变过程（——音乐当然在其中）。而音乐学一旦唯科学主义地物化过度，它在质上就被均一化了，不同民族的音乐将失去诗意般的感情魅力。正是因为借用了人类学的方法，民族音乐学从主位和客位[15]两方面来考察某种音乐文化，作为参与其中的观察者，他们体验到所观察的事物的某些部分，因此他们兼有人文主义的洞察和科学的客观性。美国音乐学学会主席吉尔伯特·切斯在第八届国际音乐学年会上的主题报告中提出："把民族音乐学的技术应用于欧洲音乐，把古典、通俗和民间视作一个统一的整体。"[16]这种情况的确发生了，"认为音乐学和民族音乐学是两个独立的学科，分别由两类截然不同的学者为着两种截然不同甚至互不相容的目的这一看法，将不再为西方学术界所容忍"（查尔斯·西格尔，1966）[17]；"过去认为欧洲音乐在某种程度上就是音乐学的唯一领域，而民族音乐学则以其非西方的倾向与之对立，幸运的是这种观念现在被抛弃了"（梅里亚姆，1964）[18]。三十年后，中国学者亦从不同的角度认识并表述出了这一学理，并产生出学术成果[19]。这种结论与其说是在科学的冲突中产生的，不如说是在科学的研究中得出的。武器的批判成为批判的武器，但一场新的革命正躁动于母腹：对后工业语境的少思或无思，将从思想的质的向度摧毁民族音乐学，民

族音乐学如何接招?

音乐文化人类学家韩锺恩，率先别开堂奥、匹马单枪踹入文化工业语境，尽管文章不太好读——后现代风格，“怎么都行”，喻譬指借，穷天罄地，但写之无逸情，用之无硬事，伐之无留情，时出俊爽，惊破世眼。潜心研读，诚负惭汗之余，深感入港投契处是其在心之旨，夫唯不可识，故强为之容（此处，“容”为动词——描述，见《老子·章十五》)：“处在文化工业语境中的音乐文化，一方面表现为传统文化言路的断裂，另一方面又表现为对传统文化的追寻和‘回归’”[20]，智哉斯言。民族音乐学，几十年来并没有停步不前，从贾阿普·康斯特那本带着连接号的《人类－音乐学》(1995)、阿兰·梅里亚姆的《音乐人类学》(1964)，到布鲁诺·奈托的《民族音乐学研究：29 个相关问题及概念》(1983)，从“文化中的音乐”[21]、“音乐作为文化”[22]，到“音乐超文化”、“音乐亚文化”与“音乐跨文化”[23]，无一不考虑音乐在某一文化中的重要性，都把音乐与其文化语境联系起来。在格罗利亚·阿帕杜纳依提出的各民族音乐的种族、观念等抽象意识的“示相”(原文为古英语后缀“－scape”，意为“见”，但又空幻不实，借《心经》“是诸法空相”以达意）理论的基础上[24]，马克·斯洛宾从不同文化相互作用的角度研究了欧美当代工业社会中的各民族音乐文化的冲突、适应、变容、编码及其转化，指出在全世界范围内出现了对传统文化的追寻和回归，而且音乐在一定程度上已经成为民族文化的缩影、象征，呈现该民族的传统观念，某特定人群参与某特定音乐活动必然认同其特定的价值观念；换用我们传统的语言说，审知“一种文化活动之价值，最重要者，唯在其对人精神直接显示之本身价值”[25]。美国 1992 年的《民族音乐学》杂志竟破天荒地全文一次刊发马克·斯洛宾这篇晦涩的长文，该文一出，引发一场论战，并导致美国民族音乐学会把“音乐全球化与本土化”作为年会主题。《中国音乐》1995 增刊《全球视野的音乐文化研究》(以及不在本文评说范围的 1996 增刊《国际音乐教育与音

乐人类学》)所选的论文反映出民族音乐学近年所关注的问题。显而易见，九十年代以来，民族音乐学已取全球文化的视角，研判后工业语境中音乐与民族意识的联系，探讨音乐与文化霸权主义、音乐与民族国家的文化策略和文化操作等重要问题。中国学者面前的问题也因之明朗化：全球文化格局已与后“五四”时期大不相同，西方学者自己动手在清理门户之见，明确承认人类生活形式以及概念系统的文化和历史的多样性，承认不同文化的传统和世界有可能不通约，谁也不可能垄断传统的追寻权和阐释权。民族音乐学，斯世欲援手天下乎？

孳孳獭祭，寻行数墨，以此酬年鉴编者美意相约。

注释

①于润洋：“对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺《新音乐的哲学》一书的解读和评论”（上），《中国音乐学》，1/1995，PP.5—17。

在本文中，所引用的论文皆采用国际通用的全注（full citation）格式，即：作者名：“文章标题”，《刊物名》，期号/年，页码。

②同上，P.6。

③Bruno Nettl, “Ethnomusicology: Definitions, Directions, and Problems,” Music in Culturs, ed. by Mantle Hood, Kent: Kent State University Press, 1982, pp. 1—9;〔美〕布鲁诺·内特尔：“民族音乐学的若干界定、方向和问题”，朱卓建译，《中国音乐》，3/1995，PP.50—3。

④韩锺恩：“当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难”，《中国音乐学》，1/1995，PP.19—20。

⑤同③，P.53。

⑥至少应该翻译下列著作以避摸象之见（中文译名仅供参考）：

(Charles Seeger, “Systematic Musicology: Viewpoints, Orientations and Methods,” Journal of the American Musicological Society, IV (1951);

查尔斯·西格尔：“体系音乐学：观点、方向和方法”，《美国音乐学会学报》，第四卷，1951。

Alan Merrian, The Anthropology of Music, Northwestern University Press, 1964;
阿兰·梅里亚姆：《音乐人类学》，西北大学出版社，1964。

Bruno Nettl, Theory and Method of Ethnomusicology, New York Free Press, 1964;

布鲁诺·内特尔:《民族音乐学的理论和方法》,纽约自由出版社,1964。

John Blăcking, How Musical is Man, University of Washington Press, 1973;

约翰·布莱金:《人的音乐性》,华盛顿大学出版社,1973。

Mantle Hood, The Ethnomusicologist, Kent State University Press, 1982;

曼托·胡德:《民族音乐学家》,肯特州立大学出版社,1982。

Bruno Nettl, The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts, University of Illinois Press, 1983;

布鲁诺·内特尔:《民族音乐学:29个相关问题与概念》,伊利诺斯大学出版社,1982。

⑦ "The comparison of the musical works — especially the folk songs — of the various peoples of the earth for ethnographical purposes, and the classification of them according to their various forms." Guido Adler, "Umfang, Method und Ziel der Musikwissenschaft," Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I (1885), 14; 英文转引自 Glen Hayden, Introduction to Musicology (New York, 1941), p. 9。

⑧管建华:"重建比较音乐学",《中国音乐》,1/1995, PP. 7—9。

⑨计有:

〔美〕詹·波特:"欧洲民间音乐比较研究绪论",王军译,PP. 25—9;

〔越〕陈文溪:"论亚非音乐调式",张东晓译,PP. 34—7;

王岳川:"东西方文化视界中的'后殖民主义'",PP. 30—1。

⑩宋瑾以不同的表述方式很得体地探讨了这方面的问题,见"二十世纪中国音乐思想的四大死结——音乐哲学、美学、文化学的反思与求解",《比较音乐研究》,4/1994及3/1995;结集成书,载《走出慕比乌斯情节——世纪末音乐美学断想》,厦门大学出版社,1995.12. PP. 228—67。

⑪瓦尔特·维奥拉:"比较音乐研究的成果与任务",俞人豪译,《中国音乐》1995增刊,PP. 86—116。

⑫关于比较研究的大规模的学术讨论的综述,见宋瑾:"中国传统音乐学会第八届年会简述",上举沈洽、童忠良、韩锺恩、王耀华等学者的文章之精髓,皆循该综述之思路改写,文字略有不同,原文载《人民音乐》,4/1995, P. 25。

⑬杨燕迪:"为音乐学辩护——再论音乐学的人文学科性质",《中国音乐学》,4/1995, PP. 6—13。

⑭牛龙菲:"'一般音乐学'与'民族音乐学'的整合",《音乐探索》,1/1995, PP. 28—31。

⑮《中国音乐学》1995 年第 2 期刊发汤亚汀"民族音乐学的主位—客位研究的理论问题"，该文节译并综述了有关的理论，全文的译文见《中国音乐》1995 增刊，"民族音乐学和 emic/etic 问题，" 刘勇译，PP. 60－73。

⑯⑰⑱陈铭道："美国音乐学的文化观念"，《中国音乐》，4/1995，PP. 36－9。

引文原文分别见 Gilbrt Chace，"Report of the Eighth Congress of the International Musicological Society，" II，p. 153；Charles Seeger，"Factorial Analysis of the Songs as an Approach to the Formation of a Unitary Field Theory for Musicology，"Journal of the Internatinal Folk Music Council，XX（1966），P. 35；Alan Merriam，The Anthropology of Music，Northwestern University Press，1964，IV。

⑲蔡良玉"西方音乐的几个文化特征"一文，从文化角度探讨了西方音乐的风格特征与其自身语境的关系，结论是"一种音乐文化的形成与发展，是由许多复杂因素构成的"，此论当无争，但意味着一种新视角已为专业人士所采取；蔡良玉："西方音乐的几个文化特征"，《人民音乐》，1/1995，PP. 37－41。

⑳韩锺恩："当下人文生态及其文化工业语境——当代音乐对后现代主义文化约定的历史承诺"（上），《交响》，3/1995，PP. 39－42。

㉑阿兰·梅里亚姆："音乐人类学：讨论及其领域界定"：

Alan Merriam： "Ethnomusicology：Discussion and Definition of the Field"，Ethnomusicology，Vol. IV，1960，PP. 107－14。

㉒赫恩顿和梅尔考德：《音乐作为文化》：

Herdon and Melcod，Muisc as a Culture（Norwood：Norwood Editions，1979）。

㉓马克·斯洛宾："西方世界的民族音乐：一种比较的成果"；译文（一）"全球音乐文化的'示相'"，见《中国音乐》，2/1995，PP. 43－7；译文（二）"全球音乐的超文化和亚文化问题"，见《中国音乐》1995 增刊，PP. 1－10；译文（三）"论各种文化的音乐之相互作用"，见《中国音乐》1996 增刊 PP. 1－13。

Mark Slobin，"Micromusics：A Comparative Approach，"Ethnomusicology，Winter 1992，Vol. 36，NO. I，PP. 1－81。

㉔格罗利亚·阿帕杜拉依："全球文化中的分离和差异"；

Gloria Appadurai，"Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy"，Public Culture 2（2）：1－24。

㉕唐君毅："中华文化之创造"（中），《唐君毅全集》卷四，"中国文化之精神价值"，页五〇四，版本不详；全文承唐先生外甥王康君复印见赠，顺此鸣谢。

近年原始宗教音乐研究

邓光华

人类历史迈进20世纪以来，一种原始、古朴、怪诞的审美意识正在形成，艺术家们多把目光投向远古，并且正以极大的兴趣，从原始艺术那神秘的巫术般的魔力中汲取养料。在这一思潮的影响下，一向冷落的宗教音乐开始活跃起来，几年来不仅连续召开了佛教音乐、道教音乐等学术研讨会，而且中国传统音乐学会第七届年会也将宗教音乐研究纳入大会议程。特别是1995年8月在广西南宁召开的中国少数民族音乐学会第六届年会，明确地将宗教音乐作为学术研讨会的三大主题之一，会上提交的宗教音乐学术论文达30篇，多角度、多层面地对各民族的宗教音乐进行了深入的探讨。

这些对我国宗教音乐事业的发展，无疑是一个极大的推动。

原始宗教音乐是宗教音乐的重要组成部分，近年来也随着宗教文化的升温而“热”起来，闻名遐迩的“北方萨满与南方傩戏”便是近年原始宗教文化研究的热点。这一南一北的原始巫文化代表，以其奇特的原始形态吸引着国内外学者，研究的人与日俱增，取得了令人瞩目的成果。这个领域的音乐研究方面，虽然见诸于公开刊物的成果并不多，但从已经发表或出版的论著来看，却是颇有份量的。现就1992—1995的三年时间里，笔者对了解的原始宗教音乐研究情况作一简要综述。

一、关于萨满音乐研究

在萨满音乐研究方面，比较有代表性的是刘桂腾的系列文章。1993年以来，他先后发表了《萨满教与满州跳神音乐的形成及其流变》（《音乐研究》1992年第3期）、《萨满教与满州跳神的乐器》（《中国音乐学》1994年第2期）等论文多篇，并有专著问世。发表在1995年《中国音乐学》第3期的《满族萨满乐器的形制、配制及其文化特征》一文是他的最新成果。该文对萨满跳神乐器作了科学的描述：从萨满乐器的形制到萨满乐器的配制，均作了详实介绍和理论探讨。认为满族萨满跳神的这一乐器配制模式，已经在长期的流传过程中由自然的乐器组织形式积淀为具有浓烈东北地域色彩的一种文化特质，其强大的辐射力，已经打破了民族之间的心理蕃离，成为东北地区阿尔泰语系诸少数民族以及汉族所共同拥有的文化特质。

其实，萨满教不仅流行于我国北方，还流行于亚洲和欧洲的极北部。因此，萨满文化学属于世界性的学科。从十九世纪末开始直至今日，对萨满教的研究已在国际上蔚成风气，但在国内却还是一门新兴的学科，尤其是萨满音乐的研究起步较晚，可喜的是，近年来这方面的研究有了新的进展。这表现在有的已把视角投向域外，开始作横向的比较研究，有的则从文化学的角度作纵向的理论探讨。如刘桂腾《东北亚与中欧萨满鼓之比较》（《音乐

比较研究》1994 年第 4 期)、《中国萨满和匈利塔什语境中的鼓及象征意义》(《民族音乐》1992 年)等文，便是通过比较鼓的形制以及鼓语在中国萨满和域外国家语境中的象征意义，探索和寻觅萨满教派流传与演变的轨迹。

隋安福《满族萨满音乐品格浅说》(中国传统音乐学会 1996 年年会宣读)一文是对萨满音乐作纵向理论探讨的代表。论文认为：满族先民的萨满音乐起源于人类的童年时期，属于从猿到人过渡的后期就开始萌生的“情感性呼号”之一种，是有伴之以手舞足蹈的节奏敲击，有或高或低，或长或短的呼号。这种混生性的文化现象，不仅是原始人类群体谋生的重要手段和力量，也是史前文化形态品格的鲜明特征。

作为萨满文化的综合研究成果，建国以来已出版了一些重要论著。如《萨满教文化研究》第一辑(吉林省民族研究所编、吉林人民出版社出版),《神秘的萨满世界》(乌丙安著，三联书店上海分店出版),《萨满教与神话》(富育光著，辽宁大学出版社出版),《满族萨满教研究》(富育光、孟慧英著、北京大学出版社出版)等。这些论著中有不少是涉及萨满音乐的，这对于我们深入了解和研究萨满音乐无疑具有重要意义。

值得一提的是，自《中国音乐年鉴》开辟“民俗音乐实录”专栏以来，对萨满音乐给予了高度的重视，仅 1992、1993 两卷中，就先后刊登了叶磊《鄂伦春族白银那民族更新村萨满跳神的调查报告》，刘桂腾《安宁县富察哈拉萨满跳神乐器实录》，以及李需民《富拉尔基区全合台村达斡尔族萨满跳神活动实录》等三篇文章。这些记之有形，言之有物，堪称微型调查报告的成果，不仅为今后进一步研究萨满音乐提供了重要线索和凭借，而且，也从一个侧面为我国音乐学学科建设起到了添砖加瓦的作用。

二、关于傩仪音乐研究

《中国音乐学》1995 年第 3 期刊载了吴军行《南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏形态探索》一文，为读者了解我国南方原始宗教

音乐提供了具体可感的例证。吴文透过南丰的地理环境与历史渊源，分析了南丰傩舞音乐的世俗心理与原始初民的心理趋同。认为南丰傩舞音乐是为特定的傩祭、傩舞伴奏用的，具有强烈的原始宗教性。文章还对南丰傩舞的音乐节奏形态提出了独到的见解："一拍子节奏型展示力的象征，重音移位的节奏形态展示了傩舞音乐的原始与粗犷；不规则的节奏律动使傩舞音乐具有紧张而狂乱的气氛。"从而揭示了南丰傩舞音乐的原始特征与研究价值。

作为一种历史文化现象，傩戏、傩文化自八十年代以来就以其罕见的活化石价值而掀起研究热潮。然而，这毕竟是一个新的学术领域，它实际上仍处在学科建设阶段。在经过较长时间发掘整理，和宣传的兴奋期之后，开始进入它的理论思考时期，诸如傩的界说，傩与主流文化，傩与传统艺术，傩与当代世界等，均成了傩学研究的重要课题。人们很快意识到：傩不仅是戏剧的活化石，而且是一个多学科交叉、渗透的文化大系统。研究对象除傩戏、傩面具之外，还有傩仪音乐、傩仪舞蹈、傩坛文学、傩坛美术、傩坛巫医、傩坛巫术等。其中，傩仪音乐尤其重要，特别是傩仪活动中那些具有通神功能的乐器和原始巫音，给音乐学研究带来新的启迪和思考。

邓光华《傩文化与音乐起源管见》(《中国音乐》1992 年第 3 期)是他在《傩坛巫音与音乐起源"巫觋说"》(文化艺术出版社论文集 1992 年)等系列文章基础上进入深层次研究的成果。邓文认为"傩坛巫音是早期人类的声音崇拜，也是脱胎于宗教的神韵之声。"从傩坛巫师似唱非唱、似说非说的巫术音调中，从招神遣将、镇魔压邪的牛角声、师刀声、锣鼓声，以及从傩面具、傩祭器的通神功能中，论证了傩坛巫术对人类语言的嬗变和音乐的形成所起到的，不可忽视的催化作用，从而为音乐起源巫觋说理论提供了重要依据。邓文的这些观点，后来集中展示在他的理论文集《傩与艺术、宗教》(中国文联出版公司，1993 年 10 月)中，该书共收集傩文化研究论文 19 篇，其中，有 5 篇是关于傩仪音乐研

究的专论，着意探讨了傩文化与音乐起源问题。此成果得到音乐界同仁的肯定，并引起了评论家的注意。《音乐研究》1995 年第 1 期书评《有创见的巫觋音乐起源说》指出：邓文“从大量实例的考证中提出了巫觋说观点，把巫觋说作为音乐的一种起源，对研究先民音乐颇具学术创见。”台湾清华大学文研所也称其“为音乐起源研究，提供了最新线索与现实例证。”（《中国傩戏文化通讯》第 1 辑）

柯琳《傩戏是傩乐的发展》（中央民族学院文艺研究所论文集，1991 年 1 月）是一篇颇有新意的文章，该文宏观地论述了傩戏是从原始的驱疫行为发展到祭祀酬神的仪式，再演变成娱人的演剧。其发展演变过程中，“乐”不仅是一种艺术表现形式，而且已成为一种必不可少的祭祀内容。

高应智《浅谈黔东北傩戏音乐的基本特征》（《傩文化研究文集》1993 年 3 月内部出版）资料详实，内容丰富，作者立足于黔东北“傩戏之乡”热土，在深入实地调查研究的基础上，对傩仪音乐的基本形态作了具体的描述，是他在此领域长期研究取得的阶段性成果。

在傩戏、傩文化研究成果中，也有不少涉及傩仪音乐的论著。胡建国《巫傩与巫术》（海南出版社 1993 年 8 月）是一本专题研究湘楚傩文化的专著，在其“巫傩与艺术”一章中，提出了“傩腔是巫音延续”的观点。认为尽管当今的湘楚傩腔已发展为傩戏角色所唱的曲调，已有一定的声腔特征，但它仍在很大程度上保留了巫音的通神功能与特点，原始宗教音乐的本色依然存在。

萧兵的《傩腊之风》（江苏人民出版社 1992 年 6 月）着重放在“南方傩文化与北方萨满文化”的对列和比较，其核心是鬼戎集团雨旱乐舞及其源流的探讨。该著对萨满乐器与傩仪乐器的形制、功能也作了一定探讨，认为原始巫音主要是人—天、人—神、人—鬼交往的中介。

《湘西傩文化之谜》（湖南师大出版社 1992 年 10 月）是湘西

学者通过多年研究本地区土家族、苗族傩文化取得的成果，全书汇集了论文25篇，其中属于傩乐研究的有《堂朗苗族傩戏及其音乐的艺术特征》、《土家族傩腔浅析》、《湘西傩堂戏戏曲音乐特征》等三篇，具有一定的代表性，使我们初步看到自古以来被视为神秘地区——湘西所蕴藏的原始宗教音乐资源。

徐跃红等编著的《中国傩文化》（新华出版社1992年10月）是神州文化集成丛书之一，主要论述傩文化与中国传统文化的关系，同时，也论述傩仪音乐的功能问题，肯定了傩乐在傩文化中的独特地位。认为世界各民族对音乐的原初理解是有着明显的共同之处的，因此，傩乐应为人类早期声音崇拜的鬼神信仰结合的一种方式。

此外，还有一些文论散见于各地报刊：张康林《原始歌舞与原始宗教》（《音乐探索》1993年第3期），何佳辉《毛南族傩舞“条套”的音乐浅析》，钟泽骐《师公戏音乐概述》（黄山出版社论文集1992年3月），宋运超《傩腔与世俗音乐》（《音乐探索》1993年第3期），这些文章分别对各地原始宗教音乐的原生形态及傩乐与民间音乐、祭祀仪式的关系均作了有益的探讨。

三、其它原始宗教音乐研究

除萨满与傩两个领域外，在我国少数民族的原始宗教中，还有一些非常珍贵，却鲜为人知的原始宗教音乐。

王德埙《贵州祭祀芦笙之考察与研究》（《音乐探索》1992年第1期）从民俗、民族宗教等诸多方面入手简要地考察了至今遍及贵州全境的苗族祭祀芦笙，并由此得出这样的逻辑判断：作为南方“蛮夷”的图腾艺术，它属于“芦笙（女）——木鼓（望灵）——花竿（男）复式母性崇拜”，体现了原始巫教的多神观念，而祭祀芦笙与芦笙乐舞则属于源和流的关系。

桑德诺瓦《东巴仪式音乐的若干调查与研究》（《中国音乐学》1995年第4期）是一篇全面介绍和探讨东巴教仪式音乐的专文。是作者硕士学位论文的一部分，原文题为《纳西族文化背景

中的传统音乐》，全文共三章，十九节，约十八万字，本文是其中的第六节。东巴教是云南纳西族信奉的一种原始宗教，流行于以云南省丽江为中心的纳西族方言区。东巴教仪式繁多，形式独特，充满了神秘色彩。桑文从“八大仪式”中选取了最具代表性的“核拉勒扣”（大祭风）与“哦热热”（超度亡灵）两种加以论述。文章洋洋两万余言，从仪式的称谓，唱诵内容，祭祀巫舞，民间传说到与音乐有关的种种原始崇拜观念均作了系统的资料汇集，并以理论统率之，组合排列得脉络清楚，层次井然，足见作者的严谨态度和功力。

四、原始宗教音乐的研究方法及其思考

概览近年原始宗教音乐研究的现状，笔者还注意到，有的学者还对原始宗教音乐的本质、结构层次，以及研究方法等提出了一些很有见地的观点。例如柯琳《傩文化探讨》（《音乐研究》1993年第1期）一文，从傩戏的历史发展来研究傩乐在傩文化中的地位。柯文将傩文化的发展历程分为两大时期、四个阶段，即傩乐时期，傩戏时期；原始傩仪阶段，傩礼阶段，前期傩戏阶段及现状傩戏阶段。并认为傩乐随着社会生活对文化现象的抉择，进一步发展成为今天的傩戏，从而得出“傩戏是傩乐的继承和发展”的结论。邓光华在1995年10月付梓的《傩坛仪式音乐概论》（中国传统仪式音乐丛书，台湾新文丰出版公司）一书中，对傩乐的发展历史和结构层次也作了“三个时期”与“三种类型”的划分。三个时期即前原期（先秦以前的时期），原生期（先秦到汉唐），发展期（汉唐以后）。三种类型指：以儒礼文化为代表的“中原傩”型；以楚蜀文化为代表的“荆楚傩型”；以及以萨满文化为代表的“北部傩型”。与此同时，还对音乐提出了一种相应的研究方法——“散点透视与整体相关照的方法”。这种方法要求研究者既要从音乐学的角度，也要从文化学的角度，既要用音乐学的方法，也要有别于一般音乐学的方法。要把原始宗教音乐放到那特殊的祭祀仪式中去加以审视，并将其祭祀、表演、民俗等活动当作“乐”的

本身看待。该著认为，这种多角度、全方位的观察与思考方法不仅是研究原始宗教音乐的方法，也是研究中国传统音乐的一种方法。

总之，近三年来我国原始宗教音乐的研究成绩是可喜的，但无论从深度和广度来看，也还存在着一些值得思考与总结的问题，正如冯光钰在中国少数民族音乐学会第六届年会总结发言中所说：宗教祭祀音乐是一种十分神奇的社会文化现象，我们对宗教祭祀音乐的研究除了要掌握多种学科的知识外，还应保持清醒的头脑，因为我们不是为研究而研究，研究的目的是为了从宗教祭祀传统音乐中了解各民族音乐财富，进而分析哪些是值得继承借鉴，哪些应当扬弃……，研究宗教祭祀音乐应当防止简单化，或一概崇之为经典之作，或不分青红皂白地斥之为封建迷信的产物。这两种看法都有其片面性，值得今后工作中注意。

基督教音乐研究

周小静

自从1991年在《中国音乐学》编辑部和中国艺术研究院音乐研究所外国音乐研究室举办的“第五届音乐理论读书研讨会”上，学者们对基督教音乐文化的历史意义和地位作了“重新认识”，并提出了具体研究切入点和方法之后，这方面的工作有了一些发展。

高士杰在《基督教与西方音乐文化问题的若干思考》（《中国音乐学》1994.3）一文中，分别从“形”（构成基督教音乐文化的物质手段和外部形态）与“神”（构成该文化的内在精神气质、价值观念和心理意向结构）两个角度，对基督教在西方音乐文化的历史进程中所起的作用和影响作了探讨。关于“形”的考察，包括

基督教在保存、继承、发展希腊罗马文化中所起到的作用，教会音乐作品的创作、编辑和各种音乐体裁的确立，在记谱法、调式理论方面的贡献，对各类音乐人才的培养等；关于“神”的考察，指出基督教精神对西方音乐的影响主要有两条途径：一、音乐作品在题材和体裁方面和基督教的联系——以亨德尔的《弥赛亚》、巴赫的《受难乐》、贝多芬的《庄严弥撒》、莫扎特的《安魂曲》为例，“西方作曲家在运用这类体裁从事创作时，往往是为了在宗教气氛中表现作者对人生的关切。在宗教体裁的优秀作品中，总是洋溢着博大的爱心、深沉的思考和热烈的渴望。它们总是体现了西方人的某种终极关怀”；二、在价值观念、心理意向上和基督教精神的内在联系——对基督教教义和基督教神学的发展历史作了一些探讨，两个例子是：《圣经》里“创世记”故事关于“人的观念”和后世的“人文主义”的关系；“苦难”、“救赎”观念与贝多芬“通过苦难达到快乐”的人生哲学的关系，在第二次世界大战之后音乐作品中的体现等。作者在文章最后指出：“我们在这里对基督教与西方音乐文化这个错综复杂关系网的探讨中，尚未涉及的问题要比已经涉及的问题更多。例如关于基督教的美学观念和西方音乐文化的内在联系问题就是一个很大的题目。又如作为本位文化的基督教精神和外在超越的价值追求对西方音乐的影响问题等等，都有待我们进行深入探索。”

属于个案研究的有三篇文章。周荣生的《论马勒音乐创作中的宗教情感》(《音乐艺术》1994.3）从奥地利作曲家马勒的童年经历、成长环境分析了他的宗教情感的根源，然后以他的具体音乐作品为研究对象，观察他的“心路历程”和宗教思想的发展、表现。作者分析了他在艺术歌曲《流浪徒工之歌》、《悲叹之歌》中寄托的对生活、对亲人的宗教性情感，从第一交响曲到第十交响曲的发展脉络中，观察了马勒宗教思想的各个方面，如他的悲观厌世，他的神性而非物质性的自然观，他对生命和死亡意义的探究，对永恒与光明世界的呼唤等等。最后的结论是：一、“马勒的

宗教情感是带有泛神意味的，他把对大自然的憧憬，对神的敬畏和对人类命运的关注表现在音乐里。”二、他的孤独与自卑（由于他的犹太人出身）使他不断寻找精神家园的渴望极其强烈，“音乐创作本身使他的心与神乃至宇宙的一切进行着交流，并有了某种默契和合一，他又将创作中产生的种种体验（诸如欣喜和悲哀等）和意象诉诸于宗教情感里。……音乐创作本身就是一种宗教——宗教情感或宗教意志。”作者反对将马勒的音乐创作简单地看作是“逃避现实”，指出：“马勒是想通过音乐创作中所体现出的宗教情感来表达他不仅是‘出世’的世界观，即对人类终极的关切和对神和大自然的敬畏之情，而且，更是为了体现他‘入世’的精神，即为探寻人生意义，寻求改造和挽救世界的途径和方法。”

钱仁康的《巴赫声乐作品中的众赞歌再创造》（《音乐艺术》1994.3、4）对于巴赫运用基督教新教众赞歌的多种方法进行了归纳：一、将自由松散的节奏规范化，并将原来的中世纪调式纳入大、小调体系，例如哈斯勒（1562－1612）的《我心里烦躁不安》、沃尔特（1496－1570）的《基督被置于死地》；二、为同一众赞歌曲调配以不同的和声，使之获得了丰富而强烈的情感色彩，如《圣诞清唱剧》和《马太受难曲》中多次出现的众赞歌；三、将众赞歌中原来重复的句子用和声变奏的方式获得新鲜感，并加强了对歌词内容的表达；四、将简单的众赞歌改编为“众赞歌赋格”和“众赞歌经文歌”，前者是将众赞歌的一、两句旋律作为赋格主题加以展开，后者是将众赞歌作为“固定调”使用，如第4、第28康塔塔；五、在“众赞歌康塔塔”中将一首众赞歌的词和旋律有机地贯穿于全曲，手法多种多样，有些属于“众赞歌主题的变奏曲”，有些是“众赞歌主题的回旋曲”。

李应华在《巴赫第4康塔塔的历史价值和审美价值》（《中央音乐学院学报》1995.1）一文中，首先简介了康塔塔这种音乐体裁的一般情况（基本音乐形式、在宗教和世俗生活中的运用），以及17、18世纪德国宗教康塔塔的主要特点（以德国众赞歌旋律为

音乐素材、音乐与诗词之间在结构上的密切关联）之后，对巴赫早期创作的第 4 康塔塔作了详细的分析，指出了这部作品的独特之处：富于独创性地强调了众赞歌中原来是补充性质的“哈利路亚”句，使其具有重要位置，并且在全曲中体现了“简化”的倾向——使复杂的复调织体逐步走向单纯的主调织体，使引用、改编众赞歌固定旋律的复杂程度逐渐减弱，调性安排也有所简化。结论是：第 4 康塔塔虽然依旧尊重传统范式，但它体现出了巴赫鲜明的创造意识：“他以严谨的构思，设计了多层的复调线条逐渐走向单纯的主调和声式叙述以及调性由运动向统一的转移，是康塔塔从圣咏旋律变奏的多义性到圣咏内涵的同一性，形成一个类似哥特教堂式的清晰而完美的整体构架；而作为创作主体的作曲家，将个人的情感体验和对完美音乐形式的刻意追求融注其中，这使得第 4 康塔塔的审美价值超出了限定的宗教文化范围，以其独特的个性，成为西方音乐历史长河里的一部不可替代的艺术杰作。”作者还指出了这部作品中所反映出来的巴赫音乐的文化传统渊源，尤其是与基督教文化的密切联系。巴赫的继承与创新，体现了新教“因信称义”、追求理性、相信个人情感体验、富于人性的人文主义特质。“通过研究第 4 康塔塔的‘这一个’，不仅可以了解巴赫，也可以把它当作观察康塔塔体裁、巴洛克风格以及 18 世纪德国渊源与基督教文化的一个视角，这，正是这部作品的历史价值所在。”

燕京神学院教授杨周怀在《论基督教音乐的社会效应》(《燕京神学院院刊》1994. 16）一文中阐述了音乐在基督教中的重要地位和作用：它不仅是崇拜仪式中的一种必不可少的工具，而且对人的精神也有着重要的影响，诸如鼓舞、安慰等。它引导人们追求“真、善、美”，增进人类的和解与友爱。文章以黑人基督教歌曲“灵歌”为例，这些深刻而具有强烈感染力的宗教音乐表达了获救的希望、对压迫和奴役的反抗等等，在解放运动中起到了重要的战斗性的作用。另一个例子是在欧洲近代城市生活中广泛流

传的赞美诗，这些宗教歌曲把歌颂上帝、期盼新世界到来的愿望和赞颂工业革命、科学发展结合到一起，鼓舞人民勤奋工作，尊重劳动，是具有进步意义的音乐作品。此外，基督教的活动对于推广优秀的音乐作品；收集民间音乐，培养音乐人才等各方面也起到了积极的作用（该文在简缩、修订之后以《基督教音乐》为标题发表在《中国宗教》1995 年总第 3 期上）。

近年来社会上对宗教问题广泛关注，学术界出版了许多宗教研究专论，同时音乐出版也十分丰富。大量的基督教音乐录音制品涌入我国音像市场，如巴赫的《马太受难乐》、《约翰受难乐》、《b 小调弥撒》，亨德尔的《弥赛亚》，海顿的《创世记》，以及文艺复兴时期帕勒斯特里纳、拉索等人的弥撒曲、经文歌等。这些过去较少听到的音乐引起了人们的兴趣，三联书店的《爱乐》杂志为帮助爱乐者欣赏和理解，特邀杨周怀撰写了两篇作品介绍文章：《巴赫的〈马太受难曲〉》（《爱乐》1995.6）和《巴赫的 b 小调弥撒》（《爱乐》1995.7），此外还刊出了《巴赫康塔塔作品目录》、《巴赫宗教音乐版本推荐》（1995.5）、《巴赫管风琴作品目录》、《巴赫古钢琴作品版本推荐》(1995.6)、《巴赫的众赞歌、圣歌、咏叹调目录》、《巴赫管风琴作品优秀版本推荐》（1995.7）。

如果将基督教音乐的研究状况与佛教、道教音乐研究相比较，仍然是十分薄弱的。从我国西方音乐研究队伍的知识结构上来看，在这个领域中的深入和拓展，需要加强对基督教的认识，包括它在各个时期的发展，与世俗生活的关系，与人文精神的关系，与文化创造的关系，与民族文化的关系，与社会重大变革的关系，以神学本身的发展，等等。

1995 年度作曲技术理论研究情况综述

彭志敏

1.0 和声，作为作曲技术理论领域中基础性最强、涉及面最广、在创作实践中动态化程度最高的一个分支，与常年相比，在本年度的研究中仍然是被关注得最多的一个方面，而无论是在20世纪的新兴领域，还是在传统的经典理论范围，无论是关于西方和声诸体系，还是关于我国创作中的和声实践，无论是基础性研究，还是技术性归纳，应当说：方方面面，都有成果。

1.1 与对欧美当代和声发展状况的了解相比，我们对俄罗斯（含前苏联）当代和声及其发展状况的了解就要少得多。1995 年度发表的一组文章，在一定程度上填补了这方面的空白。

例如：

刘康华在《20世纪中心和音技术》（《中央音乐学院学报》〔以下简称“中音”〕第一期）一文中，述及一种被看作是20世纪作曲家为适应调性扩张和解体而迈出“关键一步”的“中心和音技术”。这种技术由“作曲家选择自己美学上合乎理想的特定和音（一个或一组）为音高关系体系的基础”，再“通过重复、移位、变形、派生、对比等发展手法，产生出整首作品音高关系体系”。文章分别详述了中心和音技术的原理和基本技术特征，包括“有中心”、“不协和的音高综合体”、“通过不同方式发展（或“模制”）这个音高综合体，进而构成作品完整的音高关系体系”等；而“调性扩张后的新领域”与“古典调性之间的渊源关系”，也恰好体现在上述方面。文章特别强调了“重复特定和弦”和“保持进行统一”的“单一结构功能”及其在中心和音技术中的关键作用，并通过对巴托克、普罗科菲耶夫和勋伯格等人作品的分析，有说服力地证明了从古典调性中“合乎逻辑地演化出来”的中心和音技术，是一种“受到作曲家普遍重视”，并“具有广泛影响”的“重要的音高组织手段”。从理论上说，这一技术体系是由埃普夫、达尔豪斯，特别是俄罗斯音乐理论家霍洛波夫等人率先研究总结提出的。《黄钟》第二期还发表了作者与上文相应的《罗斯拉维茨的中心音列技术》一文，它介绍了重要而尚不为人熟知的俄－苏作曲家罗斯拉维茨（1881－1944）的生平，论述了作为罗氏音乐基本构成的“中心音列技术”及其技术特征，并从不同方面探讨了罗氏作品音高关系内部的结构力和统一性，还以完整作品的分析作了佐证。《音乐艺术》第1－2期连载甘璧华的《核心和音技术》一文，也探讨了20世纪“千差万别”之和声体系的“共同逻辑原理”，即“把以不协和为基础的和声音响材料组成有联系的功能体系”的“核心和音技术”，文章从核心和音技术及理论的产生、定义、组织与控制等方面进行了论述，其中也较多涉及到霍洛波夫的理论体系。

夏中汤在其《哈恰图良的和声技法》(《音乐研究》〔以下简称“研究”〕第三期)中认为，人们关于20世纪作曲技法的研究，通常是沿着“印象派一十二音体系一系列技法”的发展轨迹进行的，这就是说，西欧作曲家的音乐创作，往往是作曲技法研究的主要对象。但与此同时，也应当注意那些“沿着传统道路继续向前发展、创新并创作出具有世界声誉作品的作曲家的写作技法研究”。为此，文章特意选择苏联时期的著名作曲家哈恰图良为对象，以其作品中富有民族特色的和声技法为切入口，从“扩大持续和弦的美学功能”与“扩展传统的和弦结构”两方面，具体分析了哈恰图良一系列名著中的典型和声处理与运用手法，并与20世纪民族乐派的其他著名作曲家的同类处理作了比较。应当说，这种选题和研究，对于促进我国音乐创作的进一步繁荣，是有积极作用和参考意义的。

《黄钟》第四期发表了胡向阳关于俄罗斯作曲家斯克里亚宾《神秘和弦的复合、复制及其环结构》研究的专文(系作者硕士学位论文第二章改写)。文章指出，貌似四度叠置的“神秘和弦”作为斯克里亚宾晚期创作的和声中心材料之一，实际上“是以一对三全音关系的属七和弦相复合为基础的”，它通过“复制”而得以扩大，并由此产生出由神秘和弦及其复制体所形成的封闭性“功能环”和相应的调性结构，进而形成以神秘和弦为中心的和声体系。这种研究与既往同类研究的成果相比，在一定程度上显得更加深入，《艺苑》第三、四期连载了华萃康《拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系》(系作者论著《拉赫玛尼诺夫的和声技法》第二部分的改写)一文，专门论述了俄罗斯作曲家拉赫玛尼诺夫作品中的变音和声，及其在进行中的“引导声部”、各类“平滑声部”、有特点的色彩用法，以及这些手段或用法在拉氏自己作品中的情况。

1.2 和声的“民族化”问题，一直都是和声研究中备受关注的领域。从1995年度的研究情况来看，这种关注远远超出了对具体作品的和声分析或对和声技法的形式归纳。例如：

王青在《“和声风格民族化”在我国早期专业音乐创作中的萌芽》（研究第四期）一文中指出，自西方传统作曲技法之一的和声传入我国后，力求使之与“中国风格”相融合亦即使“和声风格民族化”的追求，经过好几代作曲家在实践中的不懈努力与艰苦探索，成效早已初见。而溯其渊源，这与肖友梅、赵元任、青主和黄自四位作曲家的创作实践分不开。故文章考察了这四位作曲家二、三十年代的部份作品，从“旋律音调与调式”、“调式交替、复合与综合”、“和弦结构的民族化尝试”以及“和弦横向进行中的民族化处理”几个方面，分析了我国专业音乐创作中和声风格民族化的早期萌芽状态。并特别指出，我国第一代专业作曲家关于和声风格民族化的探索虽处于“零星尝试阶段”且属于“直觉把握”性质，有的甚至还显得“单一”或“简单”，但中华民族新音乐之树，却是由“民族化新音乐幼苗”成长壮大而来的；“让这棵树结出丰硕的果实，则是需要我们继续作出不懈努力的任务”。相应地，陈铭志则从探讨“技术为艺术构思服务”的目的出发，在《民歌与无调性和声结合的最早探索》（《音乐艺术》〔以下简称“艺术”〕第二期）一文中，全面细致地分析了桑桐 1947 年以青海民歌《在那遥远的地方》为素材、用自由无调性和声方法写成的同名钢琴独奏曲，总结了该曲既保持无调性风格平衡、又保持本民族特有风格的创作技法，揭示了作曲家采用这种方法进行创作的历史原因和表现目的。如果说王青的课题是关于我国作曲家最初在“调性领域”里致力于和声民族化问题的探索，陈铭志的分析，则是关于我国作曲家最初在“无调性领域”中致力于同一问题的研究。

《黄钟》第 1—3 期继续连载赵宋光《关于和声的民族特点问题》的长篇论文（未完），实际上是一部风格独特的理论和声学专著。第一期刊出文章的第三部分，它以主音上方大小三度为例，先剖析平均律、纯律和五度相生律这三者的差别，后指出大小调和五度相生调式中那些“貌似音级”的本质差异。而第四部分（第

二期）则在对五声音阶调式结构原理深入阐述的基础上，先提出“五声音阶调式两类色彩”的概念，后对五度相生大小三度音程的根本性质作透彻说明。继而在第五部分的上篇（第三期）中，不仅从和声材料与和声理论两个角度，阐述了“主音上大六度音表现属功能的条件”，而且还提出关于“克服音级系统的狭隘性、把七声音阶调式与五声音阶调式一视同仁地包容进来，基于自然律而又具有辩证构造的功能理论体系”的建设目标。

1.3 比照西方当代的新兴方法论，拓展传统和声理论的研究范围，参照自然科学或其它学科的观点、方法（或做法）进行广泛的和声学研究，继续是1995年度的特点之一。例如：

高为杰《论音阶的构成及分类编目》（中音第一期），可看作是作者《和声力学研究》（见《音乐探索》1986年第三期）的姊妹篇。该文把音阶分为“自然”和“人工”的两大类，重点讨论了“传统音乐中不存在、仅在晚近以来被人采用、甚或迄今还未被使用过的可能的”人工音阶，及其“物理”、“数量”与“合成”三种生成方法，在此基础上预言人工音阶、尤其是数量式人工音阶，将成为今后“独领风骚”的“新潮流”。为此，文章“以音阶的音数为据”，将仅“限于八度周期的音阶”概括为“三声至十二声”共十大类；把其中每种音阶的“邻音程数列”看作一个“多位数”，将通过轮转所得的“最小数值”形式作为音阶的“原型”；将音数相同的原型音阶按其邻音程数列值“由小到大”排列，从而得到一张含318种音阶的分类编号总目，其中每项都与美国音乐理论家阿伦·福特“音级集合表”中的3－9音集合作了一一对应。

于苏贤关于《非序列无调性音乐的复调结构》（中音第一期）一文，是作者近年来关于无调性（或“非调性”）音乐系列研究的成果之一。文章把这种音乐分为“早期”和“更进一步的”两类，重点讨论、分析了“早期”无调性音乐创始人勋伯格、威伯恩、贝尔格及其代表作，从中总结出那一时期音乐为排斥整体调性所用的方法（包括“横向溶进调性，纵向加以排斥”，或反之，“无轴

倒影对位”、“双轴全倒影卡农”等等），特别还就“无主题音乐”的复调结构问题，从音高的“隐蔽重复与呼应”、节奏的“自由扩大与紧缩”、“对称原则”和“复调织体”的灵活运用，以及“和弦构成依据”等方面进行了归纳，还指出了非调性音乐与传统调性音乐之间的潜在联系。文章强调指出，非调性音乐的出现并“不是大逆不道”的，相反却“是历史发展的必然，是对调性音乐的推进与创新”。

高畅关于《音高的易加与增殖原理》（黄钟第二期）、《音高及节奏中的易加及增殖现象》（交响第三期）和《五声音核及其扩展技法概论》（音乐探索第四期）诸文，参照音级集合理论，用较数学化和符号化的语言，分别描述了音高和节奏的易加、增殖原理及方法。在论及“五声音核”（指由五声音列各音组合而成的核心材料）问题时，也用到音级集合理论的观点和方法，但主要从我国当代作曲家有代表性的创作中取证说明。

1.4 此外还有一些值得注意的研究内容。例如：杨通八的《和声理论与实践的历史透视》（中国音乐第三期），提出了在作曲技术理论中一直被看作是“最成熟、最系统、最稳定”的和声学，在现实音乐生活中是否真的那样“牢靠?”、“学生为它付出的大量劳动是否都很值得?”等问题，进而提出了“改造”、“重建”和“探求”新的和声及其教学方法的必要性。华萃康的《色彩性和声技法（下）》（艺苑第一期），探讨了三度叠置和弦范围内的色彩用法和在三度叠置和弦基础上创作无调性风格的可能性；作者在《拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系》（艺苑第3—4期连载）一文中，也谈到了各类有特点的色彩和声用法及其在拉赫玛尼诺夫作品中的运用情况。陈大明《论不同时期的和声游移特征》（音乐学习与研究第三期）回顾了从古典主义时期开始到20世纪以来，作为音乐音高子系统的和声及其游移技法的产生、演变和发展过程。邱晓枫的《调、调性及转换概念论析》（《星海音乐学院学报》〔以下简称“星海”〕第1—2期），则结合音乐创作实际，对既有作曲理

论著作或辞书中关于调、调性及转调等概念的表述作了比较，并提出自己的看法。黄洛华在《论纯四度在民族化复调写作中的运用》（星海第3—4期）中，从纯四度的音程性质问题出发，结合纯四度在我国民族音乐中的特定风格作用，说明它既有别于传统和声理论中的纯四度，也不是“理论不协和音程”。胡向阳关于《“飘浮”的属和弦与调性的“黑洞”》（黄钟第一期）一文，在分析瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲和声处理的同时，指出了瓦格纳和声在调性发展中的里程碑意义。

2.0 曲式学、当代音乐分析方法论、关于个别作曲家的专题研究，以及对单个音乐作品的具体分析，在1995年度的研究结果中也占有相当的比重，而且，这类课题还普遍带有不同程度的综合性、交叉性或比较学的特性，特别是在选题或研究中把“西方当代”与“中国传统”两大领域关联起来，显得引人注目。

2.1 李吉提的《音乐结构技法的显现与隐蔽》（中音第三期），是作者近年来关于“中国传统音乐结构力”问题研究的系列论文之三。文章认为，中国传统音乐的结构形式多种多样，其中之一是通过“音乐结构技法显现”来强调其“结构美”的“显结构类型”；另一种是通过弱化结构力作用而使人们注意其“语言美”的“隐结构类型”；也有以上二者兼而有之的第三种类型。文章通过对显结构类型的分析和归纳，指出中国传统音乐在结构上“并不笼统排斥形式逻辑”，也不是只是西方音乐才受形式逻辑的控制；在探讨了隐结构及其产生原因和有关的处理技术之后，还将这种中国传统的音乐结构类型与西方传统音乐结构的特点作了比较，指出中国传统音乐既“沉积有中华民族几千年来的历史文化精华，也有由于长期处于封闭式的封建社会所造成的许多遗憾”，因此在分析中国传统音乐时，既“不必死套西方传统音乐分析的理论”，但“有时，西方现代音乐的一些分析理论，对我们分析我国传统音乐，也有一定的借鉴意义”。

刘正维在《中国传统音乐中对比统一法则的民族性》(研究第四期)中认为，“对立统一法则是自然界的普遍规律”；然而，当这普遍规律一旦进入“上层建筑，进入到音乐艺术中形象思维的创造时”，“各个民族就有了各自不同的处理原则”，“一言以避之曰：欧洲音乐崇尚对比的原则，中国传统音乐崇尚统一的原则；欧洲遵循在对比的前提下求统一的原则，中国则遵循在统一的前提下求对比的原则”。为此，文章从中西音乐在对比统一运用方面的“质差”，与中国传统音乐中对比统一的“和”的原则两大方面展开论证，通过对古曲《夕阳箫鼓》、民间乐曲《二泉映月》，以及刘天华二胡曲《病中吟》(参见黄钟第三期刊发作者《〈病中吟〉的成功与技法》一文)等器乐曲的分析，加上对戏曲唱腔音乐分析的佐证，指出民族器乐曲中常见常用的ABA结构“虽好，群众也很喜欢”，“但它始终未能将专业和民间各自的长处更高度地融合起来”，刘天华则开辟了自己的道路；而戏曲的音乐创作方面不太理想的现状，“其基本点是不是在对比与统一的民族性方面还可再酌”?

2.2“连接”或“过渡”，是古典曲式学中的一个重要但尚缺乏深入、系统研究的领域。可以说，音乐作品中连接处理的好与不好，将直接影响音乐作品的整体效果，同时也反映出作曲家技术功力的高低。姚以让就此问题在《音乐探索》第2—4期上连续发表的一组文章，一定程度地填补了这个领域中的空白。《德彪西〈烟火〉创作中的桥接手法》(第二期)和《精湛多彩的过渡段》(第三期)两篇，分别通过对德彪西钢琴序曲《烟火》和柴可夫斯基《第六交响曲》第一乐章的具体分析，总结归纳了两位作曲家各具个性的连接手法。《音乐作品中异彩纷呈的“彩虹桥”(一)》(第四期)，则力求在更高些的层次上和更广的范围内，分类论析各种连接写法的常用模式。

高佳佳在《从肖邦前奏曲中一部曲式看音乐语言陈述结构的多样性》(研究第二期)中，强调了音乐语言“陈述结构”和音乐

作品"曲式结构"两个概念的区别，因为前者所指的是有组织、有选择的表现手段参数所构成的乐思呈示形式，后者所指则是音乐作品各组成部分的逻辑性段分。为强调陈述结构作为一种表现手段在音乐整体发展中的意义，文章从肖邦的24首钢琴《前奏曲》(OP.28)中，选出用一部曲式写成的16首作品，从形式到内容，从句法到整体，从陈述结构到曲式结构，并及二者关系，逐一作了分析，特别指出陈述结构和曲式结构在一定条件下可能产生的中介类型，乃是创作实践和分析实践中经常发生的正常情况。

2.3《音乐艺术》第1—4期连载了杨燕迪题为《二十世纪西方音乐分析理论述评》的长篇论文（未完）。文章在界定了音乐分析的本质并追溯西方音乐分析的发展历史（第一期）后，集中考评了二十世纪中影响较大且自成学说的几种分析理论及方法，其中包括当前在西方，尤其是在英语世界里运用十分广泛，而我国音乐分析界却对之"非常谨慎"的申克尔分析体系，文章不仅介绍了该理论的立场、前提、宗旨和分析操作程序（第二期)，还介绍了关于该理论在运用中、被申克尔的追随者们把它扩展到18—19世纪之外的"调性前音乐"和"调性后音乐"中运用的情况(第三期)。其次介绍了在音乐作品进程中对结构形成与统一能产生巨大作用的"动机分析"(第四期)，其中包括勋伯格的分析思想及其对当代音乐分析所产生的影响、雷蒂的主题发展学说，以及凯勒的功能分析等等。在音乐分析的作用愈来愈大，而我国音乐分析的理论、观念与方法等又相对滞后的今天，能见到这组文章，是难能可贵且及时可喜的。

2.4 王晡在《从柴可夫斯基两部作品看其悲剧性》(《中国音乐学》〔以下简称"音乐学"〕第一期）中，特意选取柴可夫斯基六部交响曲中的首尾两部（1866年的"冬日梦幻"和1893年的"悲怆"）作为比较对象，先从表现的角度描述分析了第一交响曲的四个乐章(它一定程度地补充了现有分析材料的不足)，又从技术分析角度，比较得出两部作品在创作原则和风格特征上的一致

性，指出以“戏剧性原则”支配的抒情性是柴可夫斯基交响曲创作的中心原则，而悲剧性，则是柴氏创作的本质。这种关于同一作家和同一体裁作品的“起点－终点”关联式比较分析，是很有意义的。彭志敏《关于贝尔格的两首歌曲》(交响第四期)的分析，用比较的方法，全面分析了著名作曲家贝尔格先后在1900年和1925年，用诗人斯托姆的同一首诗歌《为我闭上眼睛》创作的两首歌曲，其中第二首是贝尔格运用十二音技法的首次尝试，文章探讨了贝尔格在创作中从调性到无调性的变化过程，并指出贝尔格的序列及其用法与勋伯格和威伯恩等人的不同之所在。

钱仁平在《肖斯塔科维奇后期创作中的核心集合及其对音高结构的辐射控制》一文（系作者同名硕士学位论文上篇，见黄钟第四期）中，述及肖氏后期创作中与其姓氏中音乐字母有关的“签名动机”，以及由之而来的“核心集合”并及二者间的关联和性格特征，以此为依据，在详细剖析相关作品的基础上，总结出这种核心集合对肖氏晚期作品音高结构作辐射控制的三种主要方式。邹建平《肖斯塔科维奇〈24首序曲与赋格〉对当代赋格曲写作的启示》(艺苑第三期)，从新的乐思、新的语言和新的处理三个方面，分析探讨了肖氏50年代创作的这套著名钢琴曲集。《黄钟》第二期发表倪军的《整体序列主义的奠基人巴比特及其作品简介》，介绍美国当代著名作曲家巴比特的生平及历史地位，分析了巴比特作为整体序列主义奠基人的代表性作品（如《钢琴曲三首》、《为十二件乐器而作》等），总结了巴比特的典型作曲技法（如整体序列结构中的被控参数、“组合性”、“拍点集”及其相应的时间观念等)，对人们更准确地把握巴比特及其音乐风格，有一定的参考意义。徐菖湲在《布里顿的管弦乐〈帕萨卡里亚〉》一文（中音第二期）中，既从技术上对布里顿的这首管弦乐名曲作了详细分析，还提出了一个颇应加以注意的现象，即“这些年来国内在欧洲音乐研究方面更多的是偏重于德国、法国以及包括前苏联在内的东欧国家的作曲家，而对英国近代作曲家的研究则明显不

足”。郑中在《普罗科菲耶夫〈古典交响曲〉的创作特征》（交响第四期）中，从该作品的旋律、和声与调式等方面入手，指出作曲家如何在这部早期代表作中，既模仿古典主义风格又融入个人特性。《黄钟》第二期还发表了郑中关于《穆索尔斯基〈图画展览会〉“线、块、面”探微》一文，分别从“漫步”主题的线状特征、块状构造和面状布局方面，探讨了这部世界名作的俄罗斯风格。赵晓生关于《巴赫的创意曲》（艺术第1—2期）的分析，则从“如何写成”和“如何理解”的双重视角，并结合其本人基于中国传统哲学思想的独特理解，依次分析评说了巴赫的钢琴创意曲，特别指出了巴赫作品对后来音乐（甚至包括对十二音、无调性、爵士和流行音乐）风格的预示或“现代意识”的显现，显得大胆而独特。同类文章还可见《音乐学习与研究》第2—3期连载《普罗科菲耶夫第二钢琴奏鸣曲的系统分析和对演奏者的建议》（〔乌克兰〕N. 克雷然诺夫斯基，沈乃凡译）。

2.5 匡学飞在其《去粗取精，脱俗超凡》（黄钟第一期）一文中，将著名的近代古琴曲《关山月》与其前身、鲁南民歌《骂情人》作对照分析，探讨了《关山月》在被移植改编过程中使音乐得以质变和升华的具体做法，使人得到启示。李吉提在《古琴曲〈阳关三叠〉的曲式结构特点》（音乐学第二期）中，详细分析了这首著名琴曲的叠奏式结构，并在细部划分上提出了与既往分析不同的看法，在此基础上与同名琴歌及其词曲结构关系相比较，从而进一步补证自己的分析结论。陈大明的《我看郭文景的大提琴与古琴〈巴〉》（交响第二期），对作者在借鉴吸收西方现代作曲技法的基础上，结合使用民族音乐语言方面的独到之处，进行了较为细致的分析与梳理。

3.0 自80年代中期以来，电脑等高新科技开始向音乐领域渗透，开始影响到作曲与作曲技术理论的工作方式或思维观念，开始让我国的作曲与作曲技术理论向国际发展大趋势相汇合，从

1995年度的作曲技术理论研究，也开始看到这个领域中的初步研究成果，例如：

龚镇雄《计算机音乐的进展》（音乐学第四期）一文，简要回顾了国内外计算机音乐的发展概况，分别介绍了当前计算机音乐及其发展所涉及到的乐声数字合成、数字录音、乐声数字控制、MIDI技术、计算机音乐系统、计算机作曲和辅助作曲、计算机绘谱与读谱、用计算机进行音乐作品分析、音乐理论研究和探索、计算声学、计算机音乐教学和计算机音乐作品等多个方面，并谈到了计算机给音乐带来的变革及其对人们的影响。舒泽池的《电脑音乐刍议》（中音第三期），则系统介绍了电脑音乐的基本观念、三个技术基础和五个应用领域，述及电脑音乐系统的三个组成部分，进而论及电脑音乐的本质特点和风格适应性，有较大的信息量。冯勇的《电脑音乐系统及其应用》（交响第三期），也对MIDI的概念及系统配置、音源、Windows操作环境及电脑音乐软件等方面内容作了普及性介绍。

4.0 作曲技术理论方面的译文主要有〔美〕罗伯特．W. 奥特曼《一个时代的结束：20世纪和声纵览》（黄钟第一期，孟酋译），该文节译自奥特曼《高级和声》一书的第14章，主要介绍了本世纪初调性瓦解之后，作曲技术的发展轨迹，并展示当代创作与早期作曲之间的关系，说明早期创作与"反传统音乐"之间的差异，描述现代音乐与传统音乐之间的联系。还有苏斌、蒋立平译的〔英〕默里·米拉奇兰《罗季翁·谢德林的24首序曲与赋格》（音乐探索第四期），汪启璋编译的《舒曼和李斯特的标题钢琴曲》（艺术第四期），钱仁平、童莘编译《肖斯塔科维奇生平及其创作》（艺苑第二期）和钱仁平编译的《肖斯塔科维奇作品目录》（艺苑第三期）等。

跨世纪的号角
——第六届国民音乐教育改革研讨会综述

李妲娜　宋　丹

国民音乐教育改革研讨会在老一辈音乐教育家的关怀和亲自领导下，从1986年至今已办过五届，使我国学校音乐教育取得了突破性进展，促进了全社会对学校音乐教育的关心。

由国家教委、中国音协发起主办，决定于1995年召开第六届国民音乐教育改革研讨会，主题定为“以中华文化为母语，充分发挥音乐教育在国民素质教育中的积极作用”。

本届会议第一次采用以论文、教案评选择优的方法推举代表。于1995年初发出通知，8月中旬共收到来自全国二十八个省市的论文，教案200多份，并于1995年8月23日—26日在南戴河举办了此届论文、教案评选研讨会，评

委有：李妲娜（音教委副主任）、修海林（中央音乐学院副研究员）、杨立梅（北京师大副教授）、魏煌（沈阳音乐学院《乐府新声》副主编）、钱茸（中央音乐学院副教授）、薛艺兵（中国艺术研究院音乐研究所副研究员）、金亚文（辽宁朝阳市教研员中高级教师）、王效恭（《儿童音乐》副编审）、管建华（中国音乐学院副研究员）、杨力（国家教委艺教处处长，参与评选未出席会议）。

论文题目涉及如下几个方面：

（1）民族声乐方面唱法的研究，包括民族传统唱法和民族新唱法。

（2）进入教育的内容应包括两种：本原性质和发展的东西。

（3）德育及美育的问题。

（4）文化的认同、时代感的问题，包括社会情感的支持、群众性的音乐教育、价值观和音乐行为背后的问题。

（5）流行音乐进课堂，以及重西抑中和西化的问题值得注意。

（6）音乐教材统编与自编、地方性与少数民族音乐的问题。

评委一致认为，大会的主题涵义概念明确，意义深远，将对国民音乐教育发生重大影响。中华文化有文化概念和文化生态的两层意思，不要让大工业摧残得差不多了再来考虑自然生态和文化生态的平衡问题。自然生态与文化生态同等重大。语言是思维的工具，理解“母语”，包括思维方式、思想定势、民族意识等等。母语的定位、定向不排斥对近现代东西的吸收。但母语关键、本质的东西是侧重于传统，是带有根的性质的。中国传统音乐的灵活性可启迪心灵，改变僵死的教学。因此，这个议题要打破目前教育体制对母语传承的某些阻碍，对现行国民音乐教育体制的冲击、改革将发生影响，具有国民音乐教育方针战略的意义。

此次会议评选出了论文八十多篇，教案36个。

为了使大会做好充分的理论与舆论的准备，组委会又于10月8日－10日在香山举办了“中华文化为母语”的音乐教育的研讨会。

与会者有我国民族音乐理论及表演艺术方面的权威专家、学者 20 余人（樊祖荫、何昌林、陈自明、王耀华、谢嘉幸、黎英海、崔宪、姚思源、赵佳梓、张殿英、郑祖襄、戴嘉枋、宋飞、郭宏达、管建华等）。另外还有新闻界记者。

10 月 8 日首次会上，国家教委体卫艺教司副司长杨瑞敏作了开场发言，征求专家们的意见、提议及如何把问题深入。

到会的专家们围绕两个问题进行了更深入的研讨。

一、中华文化为母语的音乐教育的意义与界定。

大家一致认为，从学校音乐教育民族化的提法，到中华文化为母语的音乐教育的提出，在教育观念上是一次质的飞跃。这一主题立意鲜明，强调弘扬民族文化，以中华民族传统音乐文化为根基，针对性强，切中了我国音乐教育的时弊。我国中小学开设唱歌课始于上一世纪末，当时是以介绍西洋音乐理论与技法为基本内容。到本世纪 20 年代末，我国第一所音乐学院（国立音乐学院）诞生，一直到现在，尽管音乐界的许多同志在音乐民族化方面作出了大量探索，并取得了不少可喜的成果。但音乐学院乃至师范院校的音乐专业教育，基本上仍沿袭着以欧洲音乐为中心的价值体系进行的。而中国的民族音乐至今尚未建立完整的体系，作为一个国家、一个民族的音乐教育，如果脱离了本土文化这个根，还谈什么继承，没有了继承，何谈弘扬和发展，更谈不上走向世界，立于世界音乐文化之林。

二、母语音乐教育的困境及建构、规划、实施等问题。

专家们一致认为，我们面临的形势是严峻的，首先主要表现在专业音乐教育方面：在音乐学院，主体的音乐教育是西方的一套，真正中国传统音乐的实践和理论占比例很少，“母语”的音乐语法等还没总结出来，如我们的民乐队主要是按西方音乐体制理论来发展的。再有就是学校普通音乐教育，青少年对传统音乐所知甚少，另外，群众音乐生活受流行音乐影响，冲击太大，以及材料、教法都没有形成自己的一套体系。

在问题提出的同时,专家们也提出了相应的规划实施等问题。如建立自己的体系，注意理论上的深化，要立足本土，放眼世界，还有相应的师资、教材等要求，还要有专门机构来组织这项工作等。

这次会议讨论的问题首先是对专业界、特别是对音乐理论界提出了挑战，反响、震动很大，音乐理论界介入公共音乐教育尚属首次，同时也是国民音乐教育思考成熟的一个重要标志。

经过半年多的紧张筹备工作，全国第六届国民音乐教育改革研讨会终于在1995年12月10日至15日在广州番禺隆重举行。此次大会是由国家教委艺教委、中国音协音教委主办，广州市教委承办，广州安达工业有限公司、广州银利集团董事局协办。国家教委、中国音协的领导，广东省、广州市教育界及音乐界的领导，音乐界和音教界的专家，全国高师、中师及中小学音乐教育工作者代表共一百四十三人出席了会议,来自全国二十八个省市。会议收到论文八十多篇、教案三十六个。

开幕式上，国家教委体卫艺教司副司长杨瑞敏作了题为“深化音乐教育改革，全面提高人才素质”的讲话。会上，六位专家作了专题报告:《根深扎于中华土壤，中华文化为母语的音乐教育》(王耀华)、《对于唱名谱的历史沉思》(赵宋光)、《国民音乐教育与中华文化为母语》(冯光钰)、《中华文化母语与专业音乐教育》(樊祖荫)、《二十世纪末世界文化发展与国际音乐教育》(管建华)、《音乐教育的共识、跨世纪的选择》(修海林)。

会议期间,与会者就提交的论文、教案进行了交流和研讨,其主要内容涉及以下方面:

1. 对中华文化为母语音乐教育本质和重要倡议的讨论;

2. 对近百年来中国音乐教育体制得失的认识与反省;

3. 高师、中师、音乐教育和教学内容的改革;

4. 民族音乐(民歌、戏曲、说唱、器乐、古诗词吟唱等)引入中小学课堂;

5. 中国音乐的乐学、唱名谱、技术理论、美学和文化、艺术阐释在教学中的建构与运用；

6. 少数民族音乐教学（蒙族、侗族、朝鲜族）与双语教学；

7. 国外音乐教学法的本土化（如柯达伊教学法、奥尔夫教学法）和中国钢琴教材体系等等。

会议上，古琴演奏家龚一、高胡演奏家余其伟、歌唱家李元华、二胡演奏家闵惠芬为与会代表们作了精彩的示范表演和讲解，表现出艺术表演家们对中华音乐文化的无限热爱以及对音乐教育的极大关心与奉献。

会议期间，广州、北京、天津、深圳的中小学音乐教师的现场公开教学法给与会代表留下深刻的印象。通过会上会下的交流，代表们提出了一些建议：

1. 希望国家教委及艺教委设立有关的以“中华文化为母语”的中国音乐理论体系和音乐教育体系的研究规划与项目。

2. 组织专家和老师商讨高师系统的大纲、课程、教材、教法以及中小学的民族音乐教材。

3. 建立中国音乐教育的信息交流机构，加强相互联系。

4. 为中华文化为母语的音乐教育创造良好的大环境，代表们还希望通过新闻媒体的宣传，增强文化生态与自然生态的意识；政府和有关部门对传统音乐的保存与保护，制定一些政策与法令，使无形文化资产和有形文化资产得以保护，为中华文化母语的音乐教育的实施提供坚实而牢靠的文化基础

闭幕式上，国家教委艺教委常务副主任周荫昌作了总结性发言。

这次会议的召开，为促进国民音乐教育向进一步的深入发展起到了重要作用。它是一个跨世纪的课题，也是21世纪各国音乐文化发展的共同趋势。

中国音乐学院
音乐教育系的筹建和发展

杨通八

中国音乐学院是文化部所属的一所专业音乐学院，成立于1964年。根据该院建立的初衷，其主要任务是培养从事民族音乐创作、表演和理论研究的专门人才，而普通音乐教育系列的师资培训是不曾包括于其中的。但是，自八十年代以来，随着我国改革开放所带来的繁荣和发展，一方面是社会对美育的呼声鹊起，普通学校音乐教育薄弱、教师匮缺的局面受到多方关注，曾一度冷落的师范音乐教育颇有领先发展之势；另一方面，在改革大潮的冲击之下，音乐院校专业设置的传统格局也出现了危机，有的专业人才过剩，而有的专业却是供不应求，改革势在必行，各地区的专业艺术院校都纷纷

增设或加强了音乐教育专业。他们的经验表明，这样做不仅是对普通音乐教育事业的有力支援，而且也是专业音乐教育在新形势下求得生存和发展的一项明智的选择。中国音乐学院音乐教育专业的筹建，就是在这样的环境下酝酿成熟的。

音乐教育作为中国音乐学院一个新专业的论证和申报工作，开始于 1988 年初。当时，在院长李西安的积极倡导下，张肖虎（国家教委艺术教育委员会委员、中国教育学会音乐教育研究会理事长）、李华英（中国音乐学院副院长）、李婉英（音乐教育研究会秘书长）、郁玉岱、王范地、谢嘉幸等参与了新专业的论证。中国音乐学院"音乐教育专业筹备组"在《关于在中国音乐学院开设音乐教育专业的论证》中谈道："现代化建设需要的是具有宽广合理知识结构的人才，具有多样专门能力的人才。而科学研究成果表明，培养全面的人才，艺术教育是不可缺少的"。但是，作为艺术教育重要组成部分的音乐教育，"长期来是国民教育中一个十分薄弱的环节，也是音乐领域自身不够重视的环节。音乐教育的现状即是以十分薄弱的事业面临现代化建设中国民教育极大需求的现状"。根据我国音乐教育当前这种"层层欠缺、层层急需的现状，我院开设音乐教育专业的论证，不是开设该专业的可行性分析的问题，而是开设该专业的选择分析问题。关于培养对象的选择，关于办学目标的选择以及办学起点的选择。总归一句话，即是我院开设音乐教育专业应该具备什么特色的问题"。《论证》在对我国普通音乐教育的师资需求、理论研究和结构层次三方面现状分析的基础上，进而提出中国音乐学院应"开设多层次、多规格、多方案，研究生班、本科、专科并举的音乐教育专业"，它应当"具备骨干性、科研性以及示范性"的特征。

1988 年 11 月 29 日，文化部教育局"教字办（88）第 377 号"文件正式批准中国音乐学院增设本科音乐教育专业。学院进一步完善了筹备组的建制（负责人杨通八，成员有谢嘉幸、赵慧敏，秘书刘小平），开始调配人员和着手 1989 年的招生准备。1989

年9月，音乐教育专业第一期专、本科21名新生顺利入学。早期参加过教学工作的还有周广仁、倪洪进、全如龙、周铭荪、肖承兰、仲伟、朱以为、杨鸿年、孙云鹰、张自强、许敬行、张大英、邱大成、张云田、梅红夫等十余位专职和兼职教师。1990年12月8日，文化部人事司“人字（90）第264号”文件批准了中国音乐学院“关于增建音乐教育系的报告”。学院任命了杨通八为系主任，徐晓琳、范建明为副系主任的领导班子。随后，又相继建立了音乐理论、键盘乐、声乐、成人教育四个教研室以及音乐教育学研究室和音乐教育信息、资料中心，中国音乐学院音乐教育系正式成立。

该系创建之初就确定了“面向普通教育”的办系方针。系的《筹建规划》中明确规定：“中国音乐学院音乐教育系，是面向普通的高等音乐教育专业。它的基本任务是通过多层次、多渠道的办学形式，为国民音乐教育培养多种规格的师资和理论研究人才”。在教学体制上采取的是综合发展与专长教育相结合的“本科分段的专长选修制”。这即是：将本科的教学划分为两个阶段，前两年实施统一的音乐教育专业的基础教育，培养学生正确的教育观念和作为一个中等音乐教育人才所必须具备的知识技能；后两年除继续完善基础教育和加强教学实践能力的培养之外，还给一部分有条件的学生增设“专长选修”课，以保证“他们在毕业时，能作为一名具有良好专业基础的，既能胜任中师类学校的综合音乐课程，又能根据自己的专长进行分科教学的、合格的音乐教育人才而尽快适应工作”（中国音乐学院音乐教育系《专长选修条例》）。

该系的课程设置，除了一般的公共基础课、音乐基础课之外，为培养学生的教师素质，还开设有心理学、教育学、音乐教育概论、合唱与指挥、钢琴即兴伴奏、教学实习等师范专业课程。其中，音乐演奏（唱）技能、乐理与视唱练耳、多声部音乐基础、音乐教育概论、外语五门课为主干课程，行政上采取多方面措施以

保证教学质量。此外，他们还十分重视课程的建设工作，对作曲技术理论和教育理论系列课程的改造计划正在积极实施之中。

为主动适应我国高等教育发展的新形势，该系在教学管理方面也作了一系列的改革：建系以来，他们在钢琴、声乐、视唱练耳、外语等课程中逐步地实行了“目标化的分级管理”。这一制度使那些技能性课程的教学规格得到明确，增强了教学管理的可操作性，同时也有利于师生双方面积极性的调动。1993 年 9 月在学校领导支持下实行的“系的经济包干制”，对音乐教育系近几年的发展具有重要意义。经济权力下放到系，教学收支包干，增强了成本意识，也提高了办学效益。使系里能够充分利用当前音乐教育专业人才市场看好的有利条件，通过自身的努力增强经济实力，以较快的速度提高教职员的待遇和改善教学条件，积极地推动了事业的发展。此外，系里还在干部教师的岗位责任制、考勤制度、经济分配制度、学生的专长选修制度、考试委员会制度等方面进行了积极的建设，尽力克服艺术院校管理松散的习俗，探求科学治系的道路。

为了进一步贯彻“面向普通教育”的建系方针，增强为基础教育服务的机制，扩大办学效益，完善教育层次。该系在巩固发展普通的三年制专科、四年制本科学的基础上，从 1992 年起开办成人教育的二年制教师专科班，当年入学的 19 名学员主要来自广西壮族自治区的基层教育单位。1993 年增设了以专科为起点的二年制教师续本科班。1995 年又开始试办音乐教育专业的三年制专科函授教育，并计划由此逐步完善不脱产成人教育的各个层次。

该系本科后的教育起步较晚，目前尚只有 1994 年 9 月入学的两名硕士研究生。根据《中国音乐学院“八五”计划和十年规划》的要求，音乐教育系“拟在‘九五’期间完成音乐教育硕士学位独立授予权的申报工作”。至此，中国音乐学院音乐教育系的专科、本科、研究生三个层次的教育，算是基本上健全了。

从 1989 年 9 月至 1995 年 7 月的六年中，中国音乐学院音乐

教育系已为国家培养了合格的专、本科毕业生七个班级 91 名，各类非学历的进修生 35 名。1995—1996 学年的在校学生人数为 98 名。目前全系有教职员 20 名，其中教授 2 名、副教授 6 名、讲师 4 名、助教 7 名、行政秘书 1 名（在该系担任公共必修课和部分音乐基础课的系外编制教师尚未计算在内）。音乐教育专业在中国音乐学院作为一个新专业已经初具规模。

对于一个专业的建设和发展来说，六、七年的时间只是短暂一瞬。中国音乐学院音乐教育系，仅仅是在她刚展开的历史书卷中写下了一个小小的逗号，她今后的道路还十分漫长。

北京中小学业余管乐队音乐教育

鲁松龄

时代的进步与发展，对我国下一代跨世纪人才进行高质量的、全面的培养与教育，这在1993年国务院颁发的《中国教育改革发展纲要》中，明确地提到重要的、迫在眉捷的议事日程上来。《纲要》中指出："中小学校要由应试教育转向全面提高素质的轨道上来。"

事实上，在《纲要》颁布之前，重视中小学生德、智、体、美、劳的全面发展，其中包括对学生加强音乐方面的教育，不少学校已事先作了初步的尝试，取得了可喜的成果，并且越来越广泛地博得了社会各界以及学生家长们的共识与支持。近些年来，在我国大江南北（当然主要还是大、中城市）掀起的学习钢琴、学习电子琴、学习小提琴或其它乐器，以及组

织合唱比赛的热潮，就是成绩斐然的保证。与此同时，不知是否大家都已注意到，一支支由中小学生组成的管乐队也尤如雨后春笋般应运而生。

据不完全统计，自1988年以来，不到十年间，仅在北京的中学、小学先后成立的管乐队就不下百余个。这一支支既可在舞台上演奏，又可在广场上精神抖擞地进行队列表演的管乐队，活跃了北京市东城区、西城区、海淀区、朝阳区、崇文区、石景山区、通县、平谷县、顺义、延庆以及房山地区等众多学校的校园生活。学生们在训练与演出中，焕发了乐观向上的精神，加强了群体观念与责任感、荣誉感，磨练了毅力，学会一技之长，受到美的熏陶，获得了美的享受，陶冶了情操。

北京的中小学生管乐队是在各校广泛成立的鼓号队的基础上建立起来的，一般由50—60人组成。编制比较大的乐团人数竟达到百人以上。如北京166中学管乐团，北京八一中学管乐团。因此，如果说北京现有学习钢琴的儿童达数万名的话，那么学习各种管乐器及打击乐器的学生（业余），也达到万人以上。然而这两者之间却存在着一个显著的不同，前者是对学生进行个体的技能训练教育，而后者则除了对学生进行个体技能训练外，还更侧重于对学生进行群体式的艺术教育。

过去，由于我们的眼界不开阔，且又受到经济条件的限制，我国学校群体式的音乐教育，数年来，一直还仅仅局限在音乐课堂及组织学生合唱团这些比较单一的形式上面。而在欧美、日本、台湾等发达国家和地区，学校组织管乐队，在音乐课上或课余教会学生演奏一种管乐器，这早已是很普及的事情了。今天，我们的中小学校音乐教育与国际接轨，成立了那么多的管乐队，这当然是一件十分令人兴奋，而值得大书特书的大好事了。它标志着我国的普及音乐教育又迈上了一个新的台阶。

诚然，在当前教育经费还比较短缺的今天，要投入那么多的资金与精力去培养、建立一支训练有素的乐队，这对于一所普通的中、

小学校来说，是一件相当不容易的事情。然而，我们那些占有远识的校长们，却克服重重困难，包括顶住只认为学生以学好语文、算术为本的狭隘观念的压力，将一支支学生乐队建立了起来。比如，北京中学生金帆管乐团一团、二团、三团——北京八一中学管乐团1988年成立，至今已有八年历史；北京延庆中学管乐团，已有六年历史；后起之秀北京166中学管乐团1991年成立，也有四年历史了。

据了解，这百余支管乐团（大部分称管乐队）的组建经费来源，主要采取如下几种方式：

1. 由北京市教育局或区教育局直接支持，拨出一部分经费，帮助学校购置乐器，组建乐队。

2. 由区委、区教育局协助学校向社会集团募集赞助。

3. 由学校拨出部分经费购置乐器，或学校负责购置大件乐器，学生家长承担购置小件乐器。

4. 完全由学生自备乐器。

目前，一般比较好的乐队，装备都比较正规。铜管乐器包括有：小号、圆号、次中音号、上低音号、长号、大号；木管乐器包括：长笛、黑管、萨克斯，有的乐队还有短笛、双簧管、大管；打击乐器普通乐队包括有：大鼓、小鼓和大镲，编制大的乐队，如166中学管乐团还配备了一套定音鼓、架子鼓以及非洲鼓、钢片琴、铃鼓、三角铁、沙锤、响板等等。为了加强低音，166中学乐队还配备了几把低音提琴。

小学生管乐队的成员一般由四、五、六年级的学生组成，年龄最小的仅刚刚九岁。中学生管乐队的成员年龄一般在12—18岁　不少小学管乐队的小乐手们，毕业后升入相应建立管乐队的中学。在中学他们除学习文化知识外，课余还继续接受管乐队的培训。中学管乐队中的部分佼佼者，中学毕业时又被名牌大学作为特长生选中，进入大学的学生乐队。

担任这些中小学生管乐队的教练们，多数来自专业出身的中央乐团、中央芭蕾舞团、北京电影乐团等著名文艺团体的演奏家

们，中央音乐学院的教授以及军乐团的专家们。他们以对我国音乐教育事业的一片热心与奉献精神，以一片对孩子们的爱心，严格、认真地对学生进行专业训练。

北京市教育局以及其文化部门，也十分重视中小学校管乐队的建设，在每两年举办一届的北京市中小学生艺术节上，都把铜管乐比赛摆在重要的位置。1995年第三届北京市中小学艺术节管乐队比赛的水平，明显地高于往年。在这届比赛中，中学生管乐队获得一等奖的学校有：

北京八一中学管乐团，演奏《春之声圆舞曲》。

北京166中学管乐团，演奏《非洲交响曲》。

北京延庆中学管乐队，演奏《阿瓦伦之夜序曲》。

二等奖：

北京铁三中学，演奏《双鹰旗下》。

朝阳区八里庄第二中学，演奏《玫瑰狂欢节》。

北京科大附中，演奏《里托尼亚序曲》。

北京人大附中，演奏《斯拉夫进行曲》。

北京165中学，演奏《德旺波因特前奏曲》。

平谷中学，演奏《旧友进行曲》。

三等奖：

北京一五九中学，演奏《长号在前》。

东城区职教中心学校，演奏《非洲交响曲》。

北京育才学校中学部，演奏《保卫黄河》。

北京计划统计学校，演奏《光荣近卫军》。

房山区电业中学，演奏《拉德茨基进行曲》。

通县第二中学，演奏《在太行山上》。

其中，蝉联两届艺术节比赛一等奖的北京166中学管乐团，还作为中国年龄最小的管乐团的代表，参加了为纪念世界反法西斯战争胜利五十周年，为纪念我国抗日战争胜利五十周年，为纪念联合国成立五十周年，于1995年4月18日～25日在北京举办的

"为了明天——和平·友谊"中国国际管乐艺术节的演出。他们精湛的演奏与队列表演,受到来自九国的管乐团以及与会者的一致好评和称赞。

小学生管乐队中比较好的乐队有:北京西城区展新小学管乐队,石景山小学管乐队,东城区新开路小学管乐队,顺义光明小学管乐队,以及北京铁路实验小学管乐队等等。他们均参加了北京市第三届中小学艺术节的决赛。由于组织者将此届比赛从初赛、复赛到决赛的时间拉得过长(四月拉开帷幕,十一月闭幕),而决赛又安排在了十月,完全未考虑到小学六年级学生七月毕业、九月入中学的客观规律,致使有些很好的,在初赛与复赛中都入选的小学乐队,因为人员流失不能参加决赛。而有些乐队因保留了几名学校辛辛苦苦培养出来的,曾参加过初赛、复赛,刚刚迈入中学大门几天的毕业生,被取消评选资格。造成了一些不必要的矛盾和遗憾,使这届艺术节未能评出小学管乐队的获奖者名单。未能划上一个圆满的句号。

北京的中小学管乐队的训练时间,都是安排在不影响正常学习的课余时间或周末。有的学校一周一次,有的一周两次。几支出众的乐队,一般都利用寒、暑假的其中一段时间,安排集训,进行强化教育,使乐队水平明显提高。这些喜欢音乐的孩子们,不仅按照教材跟随专业老师提高演奏技巧,参加全体队员的乐队训练,而且还要在固定时间,上好乐理课程与视唱练耳课。老师也有意识地在课堂上,让学生们欣赏一些世界名曲、名著,旨在全面提高小乐手们的音乐素质与修养。

就目前水平来看,一些好的乐队已不是停留在演奏一般的进行曲的水准上,而是向艺术型、交响化的管乐队发展。尽管他们今天的身份是业余的,但他们所发出的声响却向专业的乐队迈进。因此,相信我们国家的管乐器演奏水平,也会在今日普及管乐队音乐教育的基础之上,更上一层楼。我国未来优秀的管乐演奏家,有可能就诞生在今日的小乐手们中间

《声乐教学法》是一本好教材

储声虹

建国以来，国内只出版过一些与声乐艺术有关的小册子及个别的文章，但从教学角度系统探讨声乐教学，总结出一套有中国特色的声乐教学理论的专著，这在我国还是第一本。

天津音乐学院石帷正先生，先后曾发表过《声乐的矛盾和平衡》、《论声乐的艺术表现》等论文，并长期从事声乐教学及管理。在以教学为主的同时，他还举办过个人的独唱音乐会，有一定的艺术实践的积累。这是他撰写这本《声乐教学法》的坚实基础。石先生除主攻“美声唱法”外，对中国传统声乐的衍化与发展，以及国内外的通俗唱法（Pop Song）都十分关注。

该书以研讨美声唱法的教学为主，同时对于民族及通俗等唱法，亦带有导向性的评述。由于他全面主持天津音乐学院教学工作，故对于声乐教学不仅从微观角度加以剖析，并能高屋见瓴地对当前专业及师范院校声乐中所存在的许多问题与弊端，直言不讳地挑明。这是一般声乐教材所回避了的问题。

就《教学法》来说，喻宜萱教授在该书的序言中，已有十分中肯的评语了。喻先生认为此书扎实而富于创见。先生意见亟是，评价是高的。《观念篇》是该书的指导思想。作者认真地总结了自己的教学与演唱。并从近年教学中已引起重视的问题入手，诸如："声与气"、"喉型与管道"等均作了重点阐述；对"字正腔圆"的真正含义，书中慎重地澄清了某些似是而非的误导；对语言与歌唱的血肉关系再三加以引伸，并指出中外演唱中，均同样重视歌唱的艺术语言。作者还用了更多的笔墨，着力地论证了技能技巧及艺术创造。这是声乐教学与演唱中相辅相成的两大内涵，他以辩证的原则，摆平了二者的正确关系，从而把多年来美声唱法教学中"重技轻艺"的倾向，引向完美协调的正道。在教师、教学及教材等篇中，有着许多巧妙新概念的设定，有着比较注意分寸的规格和恰当的分析与例证，应该说《声乐教学法》是一本好教材，它不仅带来了大量的教学信息，还有着许多的晶莹耀眼的闪光点，引人入胜，浅出深入，耐人寻味。

据悉，该书出版后受到声乐界同行，尤其是学习声乐的学生们的欢迎，初版3000册在不到一年的时间里全部销完，一些院校还选用该书作为声乐专业的教材。

七十年代以来，中外艺术交流频繁，美声唱法的真谛日愈为音乐院校教学所掌握，并有益地影响我国各类民族、戏曲的演唱，乃至于通俗唱法。从我国声乐发展与建设上来看，认真研究声乐教学法、注意总结自己优秀的演唱经验，已是一个十分重要的课题，《声乐教学法》在教学研究的领域中开了先河！

1995国际华夏器乐展演年“国际中国民族器乐独奏大赛”述评

张殿英

一九九四年四月中旬，中国国际广播电台的编辑张保力先生，给我们中国民族管弦乐学会介绍了一位青年企业家——北京富利通文化艺术发展公司总经理邵名震先生。

经过几次友好协商，很快达成了由中国民族管弦乐学会、浙江省体改委《改革月报》社、北京富利通文化艺术发展公司三家联合举办〔95国际华夏器乐展演年〕的协议。

这项活动的宗旨是：弘扬民族文化，振奋民族精神；促进中国民族器乐艺术在世界范围的传播、繁荣和发展；增强旅居在世界各地数千万炎黄子孙心向祖国的凝聚力；增进各国人民的了解和友谊；庆贺第四次世界妇女大会在

北京召开。

报告送到文化部。经过文化部、外交部、国务院新闻办公室的会签，报经国务院有关领导的同意，文化部于一九九四年八月二日，批准了我们的申请报告。

消息传到中国音乐学院，院领导和各参赛单位（器乐系、实验乐团、附属中学）的领导立即开会，就参加大赛的工作进行了动员布置。在学院掀起了一股练琴、准备参赛的热潮。八十余名师生积极报名参赛。

中央音乐学院一参赛选手说："学院大力支持我们参赛。我认为这是一个难得的机会。我们系里的一半同学都报了名，并夜以继日地练琴。系里还为参赛同学组织了伴奏乐队。我们从三月六日到十五日，每天录音到深夜。星期天都没休息。我们认为这次比赛一定会促进我国民族器乐演奏的发展。"

解放军艺术学院的青年唢呐演奏家王俊峰说："我认为重要的在于参与，参与就会提高，提高就是贡献。我们希望通过参赛，能够体现出我们学院的最高水平。当然也希望取得好成绩，为我们的民族音乐争光。"

中国广播民族乐团团长王大启说："我们团对这次大赛相当重视，动员了两次。自动员以来，全团出现了空前的练琴热潮。我们希望取得好成绩。能得奖说明本人的水平，不能得奖，也看到差距，都是好事。"

美国参赛选手樊柏玛莉女士给组委会来函说："我非常喜欢中国文化和音乐，尤其喜欢古筝"。

吉林民族乐团艺术指导张式功先生来函说："看到展演活动的消息后，十分激动与兴奋。筹划这一活动真是一件大好事。在京同仁们做了大量的工作，实在令人敬佩。全国民乐界都会感激你们的。振兴民乐是有指望的。我们要参加这次音乐周，拿出一套东北风格的民族管弦乐节目。"

中央、有关部委的领导同志以及我国许多著名的老音乐家也

以各种方式表示关心和支持。一九九五年春节前夕，国务委员李铁映专为本次活动题词：弘扬华夏音乐，振奋民族精神；文化部部长刘忠德担任本次活动的指导委员会主任；中国音乐家协会主席李焕之担任本次活动的艺术顾问委员会主任；中国民族管弦乐学会会长彭修文担任本次活动的评审委员会主任。

这次《国际中国民族器乐独奏大赛》共设十二个比赛项目。它们是：竹笛、笙、唢呐、管子、柳琴、扬琴、琵琶、阮、古筝、三弦、板胡、二胡。报名参赛的选手共有549名。其中包括21名台湾、香港地区和新加坡、马来西亚、美国、日本等国的选手。

三月二十七日至三十日，在北京郊区一招待所举行了初赛。选出156名选手进入复赛。为鼓励海外选手，促进中国民乐在世界范围的传播和发展，组委会又从未进入复赛圈的海外选手中择优选出12名选手，设立海外选手组，让他们单独进行比赛。

五月十五日至十九日，评委会主任彭修文，副主任秦鹏章、朴东生，共同主持了在中央民族乐团进行的紧张激烈的复赛和决赛。经国家公证处公证，评出一等奖13名；二等奖26名；三等奖26名；海外选手组第一名、第二名、四个并列第三名。另外，还评出了优秀演奏奖17名和自选作品演奏奖80名。

五月二十日晚，在北京音乐厅举行了颁奖暨获奖选手音乐会。

至此，95国际华夏器乐展演年的一大活动——国际中国民族器乐独奏大赛顺利结束。

由于这次大赛是我国历史上规模盛大、人数众多、档次很高的中华民族器乐艺术的国际赛事，组织工作是复杂繁重的。工作中难免出一点问题或意外情况。但我个人认为，总的来看是顺利的，成功的，确实取得了很好的成绩。

最主要的成绩是：确实赛出了人数很多、水平很高、才华横溢的青年民乐演奏家。像荣获一等奖的十三名选手，都是技巧娴熟、艺术表现力很强的青年演奏家。许多荣获二、三等奖的选手也有很好的表现。在分数上他们和一等奖选手的差距并不是很大，

水平接近。从他们身上，我们看到了民乐事业的希望和未来。

报名参加这次大赛的选手，遍布全国二十九个省、市、自治区。除西藏自治区没有选手参赛外，其他各省、市、自治区都有选手报名参赛。这对促进全国民乐事业的繁荣发展起了很好的作用。

有些民族器乐，如管子、三弦、阮、柳琴等，学习演奏的青少年很少。特别是管子，学的人就更少。这次大赛章程上虽然设了十二个奖，但实际报名人数才只有九名。处于失传的边缘。通过这次大赛评上了几个奖。对于稳定这支队伍，鼓励吸引更多的青少年学习演奏这几种民族乐器，也会起到积极的作用。

我们高兴地看到，台湾选手薛青丽小姐凭自己的演艺实力，进入了复赛圈。并在复赛和颁奖音乐会中都有很好的表现。这说明台湾青年一辈民族乐器的演艺能力有了长足的进步，他们之中的一些人和大陆青少年的演艺水平已很接近。这将会激励两岸青少年更加努力地学习演奏中国民族乐器，促进两岸民乐事业的共同发展。这次大赛，我们荣幸地请了台湾著名音乐家林谷芳先生、香港著名古筝演奏家苏巧筝女士、新加坡著名音乐家郑朝吉先生、顾立民先生、马来西亚著名音乐家林顺兴先生、美国著名古筝演奏家刘维姗女士，来为本次大赛担任评委。他们的到来，为本次大赛增添了光彩，扩大了国际影响，也提高了这次大赛的权威性和国际意义。

参加这次国际大赛的选手，除了中国人和外籍华人外，两位白皮肤、黄头发的美国人和两位日本人参赛，给本次大赛增添了色彩。他们是樊柏玛莉女士、关云鹏（汉名）先生、岛田惠美子小姐、野田裕子小姐。过去若干年来，我国虽也举办过类似的国际比赛，但实际上还没有一位真正的外国选手参赛。这四位选手的参赛使这次大赛才真正具有了国际比赛的意义，实现了外国人参加中国民族乐器演奏比赛的零的突破。这对中国音乐在世界范围的传播和发展，将会产生深远的影响。

对于这次比赛的获奖名次，一些人还有不同的认识，甚至还有些意见或不服气。我看也是正常的。就像一位多次担任过评委的音乐家说的："每次比赛都是这样。除了第一名没有意见外，从第二名开始就会有些意见。"我个人的认识是：这次获奖的选手，特别是获名次奖的选手，绝大多数都是站得住脚的，演艺水平是高的，也是符合实际情况的。但确也还有一些好的参赛选手，由于种种原因，没有获得较高的奖次，甚至还没有进入复赛圈。作为这次大赛的组织者和参赛选手，正确积极的态度是：认真总结这次大赛的经验教训，提高认识和能力，把今后的事情办好。

华夏室内乐团

冬　青

华夏室内乐团(Huaxia Chamber Ensemble是由年轻而富有实力的青年演奏家组成的爱乐室内乐团。它旨在保存和传播历史悠久的传统音乐和丰富多彩的民间音乐，并与国内及旅外中国作曲家密切合作，用古老的中国乐器演奏现代音乐作品，探索演奏观念和技法上的革新，推动中国音乐创作的发展。

该团的演奏家全部受过正规的高等音乐教育，并得到许多最著名的中国传统音乐大师的亲传。其中大部分演奏家是国家或国际中国传统乐器比赛的获奖者，分别出访过欧、美、亚、非各大洲的数十个国家，受到高度评价，被认为是中国最有希望的青年演奏家群体。

华夏室内乐团艺术总监李西安先生，现为中国音乐学院教授，多年来，他倡导建立以传统和现代构筑中国音乐的张力场结构，"在传统与现代之间构筑一个巨大的发展空间"。"以传统为源头，以世界为参照，在这两者的广阔时空中求索不止"。团长张维良，是著名的笛、箫、埙演奏家，现为中国音乐学院副教授。乐团团员包括：三弦演奏家、中国音乐学院副教授赵承伟，二胡演奏家、中国音乐学院讲师曹德维，打击乐演奏家、中国国家交响乐团演奏员王以东，青年扬琴演奏家、中国音乐学院教师张侠，青年琵琶演奏家、中国音乐学院教师陈一涵，以及青年古筝演奏家、中央歌舞团演奏员常静。

乐团常规编制为笛、箫、埙；琵琶；古筝；阮、三弦；扬琴；二胡、高胡、中胡、板胡、京胡；打击乐。

乐团特别邀请了欧洲现代音乐舞台上令人瞩目的旅法作曲家陈其钢作为现代音乐指导，旅美指挥家、现任美国南本德交响乐团团长和指挥的叶聪任乐团首席指挥，中央音乐学院民乐系副主任、副教授王甫建任乐团常任指挥，旅美作曲家谭盾担任乐团特邀指挥。

在特邀演员中，古筝演奏家有潮州筝演奏家杨秀明和青年古筝演奏家王勇；古琴演奏家有中央音乐学院教授李祥霆、中央音乐学院副教授赵家珍、天津音乐学院教师李凤云和旅法演奏家陈雷激。

作曲家群体更能够体现出乐团在中国音乐创作和改编方面的巨大潜力：老一辈作曲家朱践耳、罗忠镕；中年作曲家高为杰、杨立青、王西麟以及台湾作曲家潘皇龙；青年作曲家旅居美国的谭盾、陈怡、周龙、瞿小松，旅居法国的陈其钢，中国音乐学院副教授杨青，中央音乐学院副教授叶小钢、郭文景等。

乐团在策划、指挥、作曲、演奏等诸多方面的优势，使它充满了生机和活力。自 1996 年 1 月 12 日在北京音乐厅举行建团音乐会后，乐团即开始了 '96 中国民族室内乐系列演出。一年来，推

出了中国现代作品音乐会、西江月——新编潮州弦诗音乐会、华夏古风——埙筝琴箫古典名曲音乐会、千里共婵娟——中秋月音乐会；1997年伊始，又陆续推出华夏民族室内乐系列：唐宋古风音乐会、埙筝琴箫中国古典名曲音乐会、中国现代室内乐作品音乐会等，引起了国内外人士的广泛关注。中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中先生在听完他们的演奏后，在《人民日报》中著文："在他们的手下，传统名曲风味醇真，改编曲平添一番新意，而现代作品，则又瑰丽多变，色彩斑斓，把传统室内乐的内在魅力扩张到十分理想的境地。"

该团于1996年2月下旬赴法，参加了法国广播公司主办的以中国为主题的'96巴黎现代音乐节，演出了中国传统音乐作品和现代室内乐作品，首次向欧洲观众展示用古老的中国乐器演奏现代音乐的独特风格与魅力，引起极大轰动。音乐节组织者认为，"华夏"的音乐会是整个音乐节中最成功的一台，他们的音乐"是世界上独一无二的，用最古老的乐器演奏了当今最现代的音乐"。法国音乐学家帕斯卡·克里通在瑞士评价说："中国的传统乐器在年轻的演奏家手里奏出了现代音乐的声音。……轻松和谐的新风格把现代音乐和几千年的文明连接了起来。"在音乐会之后，两名法国观众发出由衷的感叹："华夏室内乐团演奏得太美了，简直是从天上来的音乐！""在你们的音乐里我发现了中国。"中央电视台、中国人民广播电台、北京文艺台、北京音乐台及首都各主要报刊，如《人民日报》海外版、《光明日报》、《北京青年报》、《音乐周报》、《音乐生活报》、《国际音乐交流》等报刊，以及海外的《欧洲时报》都以不同形式报道或评价了该团的所有活动。

1997年3月，乐团再次赴法，参加'97里昂艺术节。

乐团在进行各种学术性、艺术性演出的同时，还致力于进行中国传统音乐的普及工作，为北京大学、清华大学、北京语言学院等高校的师生、怀柔八道河乡的农民义务演出，在北京音乐厅举办学生艺术欣赏课音乐会，通过讲解与演奏相结合的方式，普

及中国音乐。所到之处，无不受到人们的欢迎。

建团短短一年来，华夏室内乐团与国内外优秀的作曲家、指挥家密切合作，形成了一个国际性的运作网络。中国音乐要在世界乐坛占有一席之地，尽管介绍历史悠久的传统音乐不可或缺，但若能在继承传统的基础上，吸取一切人类优秀文化，特别是20世纪的文化，创造和发展中国的新音乐，才可在国际间进行平等的东西方音乐的对话。为此，华夏室内乐团在经济状况十分困难的情况下，始终保持着自己独特的轨迹，以原样保存传统，在传统基础上改编和展示全新的现代音乐作品等多种形式，圆刘天华先生"让国乐与世界音乐并驾齐驱"的世纪之梦。

华韵九芳

颂 非

华韵九芳小民乐团，由中央民族乐团二胡演奏家宋飞发起，于1996年6月成立。由来自中央民族乐团的吴玉霞（琵琶）、魏育茹（中阮）、曾昭斌（笛子），中国音乐学院的林玲（古筝）、李玲玲（扬琴）、黄桂芳（三弦），中国广播民乐团的姜克美（板胡），武警文工团的高华（唢呐），共九位近年来曾在国内外重大比赛中获奖，活跃在民乐舞台上的优秀女性演奏家组成。著名琵琶教育家、演奏家王范地教授担任艺术指导。隶属于北京中华传统乐会。

乐团的成立致力于推广介绍优秀的传统民族音乐，在北京及更广泛的地区举行音乐会；为电台、电视台制作节目。成立近一年来，在中央电视台“音乐直播厅”栏目中推出了《华韵

九芳》民乐经典作品及重奏作品两套专题音乐会；在北京电视台《说演弹唱》栏目中推出了《华韵九芳》民乐精品系列节目；参加了北京电视台《戏曲春节晚会》节目的制作；播出后，受到了广大观众及专家的高度赞赏和热情鼓励。

为了提高自身的修养，在演出、排演作品的同时，乐团还定期请专家举行专题讲座，学习内容广泛，以求得更合理更广的知识结构，先后已邀请了沈洽讲授《中国音乐二十世纪的U字之路》、田青讲授《佛教与音乐》、张卫东讲授《昆曲艺术》等。这种学习将长期继续下去，也欢迎同行参加，以扩大受益面。

乐团是一个很可爱的集体，每次演出、录像活动结束后，九位演奏家和她们的艺术指导一起，反复观看每一个节目的录像，互相评判、讨论，相互学习、共同勉励。

乐团热心参加北京音乐厅学生艺术欣赏课活动，推出了由王范地教授讲解的《华韵九芳》民乐精品音乐会。并在国际艺苑推出了专场音乐会。

年轻的《华韵九芳》小民乐团已经出版了她们的首张专辑唱片，在国内外发行，希望能在更广泛的地区传播她们幽香的琴韵。

作为女性，演奏家们担负着社会、家庭的责任。执着的追求使她们在专业上倾注着无数的心血与汗水，通过她们特有的女性之心，赋于音乐更深更广的内涵。

北京电视台《今日女性》栏目专题介绍了《华韵九芳》的艺术活动，观众在荧屏上欣赏她们音乐的同时，还看到了她们台前幕后的艰辛。在和记者的交谈中，可以体会到她们学习和弘扬中国民族音乐文化的不移信念。

"九"隐含着五湖四海；"九"也隐含着"长久"；"九"在中华民族的民俗含意中是最高的象征；这意蕴着她们的追求。九位演奏家并未把自己看成是舞台上的九朵鲜花，而是希望把她们芬芳的乐韵奉献给观众。九位女演奏家祈盼华夏"九方"丰富的民族音乐艺术，"久芳"于中华大地。

《中国音乐年鉴》中的音乐表演与音乐教育栏目

孙建英

一、概况

《中国音乐年鉴》已出版从 1987 至 1995 九卷，第十卷（1996）正在编撰过程之中。音乐表演与音乐教育是我国音乐生活中的两个基本方面，因而也很自然地成为年鉴中的重要内容。9 卷中共刊出有关音乐表演方面的文章 19 篇，其中，声乐表演艺术 5 篇，民族器乐表演艺术 6 篇，键盘表演艺术 6 篇（钢琴 5 篇，手风琴 1 篇）；有关音乐教育方面的文章 24 篇，其中，专业音乐教育 7 篇，师范音乐教育 8 篇，大、中、小、幼普通音乐教育 6 篇，业余音乐教育 3 篇。现将文章篇目列后。

音乐表演

1987卷

①声乐技术理论的回顾（王永全）

②民族器乐演奏技术综述（宋国生）

③近年来我国钢琴演奏的状况（陈比钢）

1988卷

④崛起、深化、探求、萌发、展望——声乐艺术述评（许讲真）

⑤民族器乐演奏技术综述（宋国生）

1989卷（空缺）

1990卷

⑥民族器乐演奏技术综述（杨国群）

⑦钢琴艺术事业简况——1987～1989年（应诗真）

1991卷

⑧民族器乐演奏技术理论述评（靳学东）

⑨声乐艺术理论研究综述（孙建英）

1992卷

⑩中国钢琴、小提琴演奏艺术概观—1949～1989年（魏廷格）

⑪手风琴艺术事业概述1986～1991年（李未明）

⑫两次重要钢琴艺术活动述评（魏廷格）

⑬北京合唱节（孙建英）

1993卷（空缺）

1994卷

⑭民族打击乐的兴起与繁荣（李真贵）

⑮当代中国扬琴的现状和发展（项祖华）

⑯拟沈湘墓碑文（田青）

⑰追记沈湘教授及其声乐艺术（许讲真）

1995 卷

⑱1994 年国际钢琴比赛综述（郑兴三）

⑲“爱乐女”室内乐团活动综述（蒲方）

音乐教育

1987 卷

①专业音乐教育的改革与发展（郭福安）

②高等师范学校音乐系（科）的发展与改革（张兢华）

③谈我国中小学的音乐教育（周大风）

④业余音乐教育（李妲娜）

⑤婴幼儿音乐教育（李晋媛）

1988 卷

⑥国民音乐教育改革工作在迅速发展（方堃）

⑦我国音乐学科研究生培养情况（国务院学位委员会办公室）

⑧历届音乐学科硕士研究生毕业论文题目（国务院学位委员会办公室）

1989 卷

⑨在艰难中挺进的 1988 年中小学音乐教育（杨立梅）

⑩中国音乐学院进行新专业论证（张鸿懿）

1990 卷

⑪高等师范院校音乐教育发展概况（杨力）

⑫不仅要成树，而且要成林——全国高等音乐院校音乐学系教学情况（刘军）

⑬关于专业音乐教学中的视唱练耳问题（熊克炎）

⑭音乐教育学与音乐审美教育（姚思源）

1991 卷

⑮强化高师特色，培养合格的音乐教师——1990 年高师音乐系教改情况综述（叶松荣）

1992卷

⑯中国音协试行业余钢琴、小提琴考级（于清）

⑰部分音乐院校作曲系课程设置（文韦）

⑱普通高校音乐教育的现状与展望（朱秋华）

1993卷（空缺）

1994卷

⑲说实话、做实事、讲实效——论高师钢琴教学改革（黄瑂莹）

⑳专业音乐学院音乐教育系钢琴教学初探（肖承兰）

㉑中央乐团社会音乐学院（鲁松龄）

㉒中央音乐学院（1979～1993）获奖学生及指导教师简介（中央音乐学院档案室）

1995卷

㉓90年代学校音乐教育（谢嘉幸）

㉔全国高师音乐教材教法实施情况（曹理）

二、分析

从以上文章的篇目即可看出，有关音乐教育的情况反映比较全面，它们几乎包括了专业音乐教育、师范音乐教育和国民音乐教育的各个门类。而在音乐表演方面，则显得门类不齐，仅涉及到声乐、民族乐器及键盘乐器。有关西洋乐器的弦乐、铜管乐、打击乐等很少涉及，这与相当活跃的音乐表演的实际情况很不相称。之所以造成此种现象则有多方面的原因，比如，编辑工作的跟踪不及时，相应撰稿人队伍及其理论的不成型，等等。编辑音乐年鉴是一个新生事物，因此，没有现成经验，只好边干边学，逐年积累，以使之不断完善。音乐教育专栏从一开始就设立了，除了1993卷因故空缺之外，我们每年都有计划地、有针对性地向作者约稿。而音乐表演在1994卷之前一直未设专栏，多放在“综述”

及其他部分，有时因其他栏目内容多而对它有所忽视，有时又因约不到合适的作者而不得不放弃，故而造成了这种不平衡的状态。

从文章的质量来看，也是“音乐教育”比较好些。多数文章有事实、有分析、理论性较强，起到了以史为鉴的作用。比如1991卷中叶松荣撰写的《强化高师特色，培养合格的音乐教师》一文，就通过调查研究和综合各报刊中有关文章的意见，指出了高师音乐教育中当前所存在的主要问题是：“有相当一部分毕业生不适合教学工作，所学与所用存在一定距离”。进而分析了产生上述问题的原因：“现行高师音乐系在教学方法、课程设置、教材建设等方面都存在不同程度的向音乐院校靠拢的现象”，“只重技术训练而忽视教学方法的传授，教师也以培养比赛选手为目的”，“没有把音乐教育作为一门独立的学科和专业在高师音乐系确立，学生的注意力都在音乐专业课，对教育课程根本无暇顾及”，“由于上述各种原因，高师音乐系相当一部分毕业生只有一技之长，却无综合能力，能唱能弹却无教育方法（教学手段），自然无法胜任中等学校的教学工作了，也引发了不安心教学工作，改行其它的现象发生”。针对上述现象，该文又综合了各高师音乐系正在探索的教育改革的情况，如教学方法上多采用集体授课方式，使学生在学习音乐专业知识的同时也学习了教学法；在课程设置、教材建设上，“强调一专多能”，加强“艺术实践”和理论课程；有的学校还把《教育学》、《心理学》和《教学法》列为必修课；其它还谈到学制的改革，学生政治、文化素质的提高等方面的问题。像这样的能抓住事物本质、问题反映得较为全面的文章，对音乐教育改革，一定会起到促进和推动作用。

音乐表演方面的文章，无论是声乐、民族器乐，还是键盘艺术的综述，也都有好文章，但不可否认的是，有关音乐表演的文章在理论上较为单薄，就事论是的办法较多。当然，这也与音乐表演的专业特点以及刊物上发表的文章质量有关。从中我们也可得到启示，需要大力加强音乐表演理论方面的学科建设。

三、展望

从1994卷开始，为了能使音乐表演和音乐教育两方面的音乐生活在年鉴中得到较为全面的反映，我们将它们合为一个栏目，并由专人负责。

诚然，要办好这个栏目，需要集思广益，希望大家多出主意。同时，编辑部也将在以下几方面加强工作：

①密切注意全国各地有关音乐表演、音乐教育方面的动态，以及报刊杂志上的相关文章。特别是其中的热点问题，以便编辑部本身做到心中有数和整体把握。

②努力弥补以往各卷中所出现的某些不足和遗憾，如音乐表演方面门类不齐、理论性较弱等问题。另外，音乐教育方面也有某些现象未能引起作者的注意，比如：音乐教育中的“母语”地位问题，音乐教育与社会环境的关系，专业音乐院校中设立音乐师范教育所产生的新问题，等等。

③建立一支既相对稳定又保持活力的作者队伍，这是办好年鉴的关键所在。我们对所有过去为《中国音乐年鉴》撰搞的作者们表示感谢，并希望今后加强联系和合作。同时，我们也要加强为作者服务的工作，以使年鉴办得一年比一年好。

民俗音乐实录

地方音乐

专栏

冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录（续二）

乔建中　薛艺兵　［英］钟思第　张振涛

编者案：《中国音乐年鉴》1994年卷、1995年卷在“民俗音乐实录”专栏，连续发表了40家冀中、京、津地区民间“音乐会”的普查材料，这一卷再介绍10家“音乐会”的基本情况，这样就有整整50家民间艺术会社的调查实录了，体例仍按前两卷所定，此不赘言。

《四十一》

【采访地点】河北省保定市易县桥头乡麻屋庄【邮编】300073【会名】音乐会【联系人】郭田（头管）

【采访原因】1995年我们在易县后山采访时，遇到该音乐会去后山朝拜，遂在山下作短暂采访，并据他们提供的地址到村中再次采访。

【会史】本村音乐会最早从七里亭大寺（“土改”时、约1948年拆）里的僧人学的。大寺传给了我们经卷，但没来得及学念，只学吹打。音乐会老辈子的人也只念白事，不念神事。早年春节搭棚也只吹打。七里亭大寺送给王老恩一个木鱼，王又给了刘学增，“文革”中刘给了大队，就失了。

郭田说：我12岁（“土改”前、1945年）开始学音乐，老师傅叫李老

印(已故)。当时是村公所组织大家伙学。村里看着音乐会老师傅都老了,怕失了,所以出钱让年轻人学。那时会里还有十几个老师傅。学这会“得上伴儿”(意思是:大家入会结伴一起学),与我一起学的有六、七十人。凡愿意参加的人要吃“上班饭”。村里管饭,所以学的人很多。后来有些人“掰不过”(即脑筋转不过来,掌握不了),跟不上,师傅就不要他们。就剩下了二十多人。我学了三年。前三年主要教吹打,应该是第四年开始教经科,结果第四年上打仗了,就没来得及学。国民党的马辉和共产党的杨成武在这一带打仗,电影《狼牙山五壮士》就说得是那时候的战争。我们年轻时没别的事干,就学这个。

我小时候没进过学校门,识字不多,识谱子可以,就那么几个字,好学。1953年我去北京,在东郊朝外砖瓦厂工作,64年返乡。回乡后还吹过。这里从高级社扣工分,从58年大跃进时就不吹了。人民公社时(可能是57、58年),我去过后山烧香,回来后村支书批判我。

教新的一代,需要一帮人一块学,单独学没法教。所以郭田说,他没有教他的儿子学管子,儿子只跟着武场。小孩子们不学,主要家长不干,怕耽误了功课。村长喜好音乐。有三、四个年轻人现在开始学,有陈海清、刘士杰。乐器是村里花钱买,自己不捐钱。

【活动】现一般老忙时管饭,给烟。正月十五有时吹,十六晚上围村转,散点“黄钱”,称“送神”。

今年三月三、北山南村“后土庙”开光,请我们去了。原来那里有个老庙,现在是恢复。虽然他们请我们去,但村里没有一个干部出面接待我们,也没有管饭,只是管水。

【宗教情况】“文革”中烧了老经卷和“后土”神像。吊挂中有“王莽赶刘秀”,那故事的吊挂一套十幅。还有“四值功曹”等。我们这一拨人一起学的音乐,待准备学习经卷时,“解放战争”开始了,就中断了学习,所以我们不会念。原村中有观音庙、老爷庙、五道庙。

解放前一直去后山,1958、1960—63年没去,“文革”没去,1994、95年都去了。原此地闻名的“八大会”有:幡会(西茹堡)、狮子会(东茹堡)、鼓会(中茹堡)、音乐会(本村)、架会(东茹堡)、执事(即“信子”)、炮会(东茹堡)。原东茹堡有后土大寺庙,所以抬架到他们村。原三月十二去,十七回来。

原来去后山要相互拜会,现在去只代表本村给马头村委会发个帖。原来

去后山的路上，只要看见对面来了会，就得停止打家伙，停止吹奏，打小旗的人施礼拜会，大家相互拜。过去后才能继续吹奏。这就是会规。原来去后山有奶奶"送娃娃"的观念。七月也烧秋香。

原村中有个"老会"，他们有棚、杆子、负责搭棚、拆棚。大棚分为三个，中间挂像，两边晚上男女分开睡觉，有次序。总共能睡 150 人。

【后山财产】原易县县城中有一姓陈的人家有白事，我们音乐会给他发丧，他为了报答我们，在后山买了一块地（有两亩半地），送给我们老辈人。我们每年在那里搭棚，设茶棚。平常马头村的人用作打麦场。原来我们具有这块地的文书，"文革"中失落了。原来存放在马头村的两个大缸，现在还在我们村的一个亲戚家（现住马头村）放着。马头村的村支书现在也承认这块地是我们的。承包时，支书说：现在不能分这块地，因为将来形势发展，还可能还给我们。我们不一定要回来，但他们必须承认这块地属于我们。

去年去后山没有要我们的门票钱，我们在二月份给马头村一个会贴，他们给我们一个字据，说明三十多个人不用化钱。但卖票的人说：他们是承包的，不管村里的条子。为此吵了一架。1994 年我们也给他们吵了一架。

【村中人口、族姓、经济】2078 人。在场的被采访人中有位村支部委员，专管计划生育，所以人数精确。周姓、刘姓是大户。现在，每人每年交 60 斤小麦，秋季交 40 斤粗粮（如玉米）。如果交不了粮食，就按市场价格交这些斤粮食的钱。全村平均每人八分地。年轻人主要到城市里去作泥瓦匠。

【所知其它会社情况】西茹堡有位老人存有老卷，那里原有音乐会，现在散了，北桥头村音乐会没有学出来。裴山镇向阳村有南乐会，他们不文明。那里二月二十五有个规模很大的庙会，是南乐北乐比赛的场地。

【宫调】正调、越调、背调、隔字调、乙字调。郭田所说大曲名称，都在前面加上"拍"的曲名，但他把"拍"说成"板"（谱本也如此写）。如《四上板骂玉郎》（正调）、《合四板挑袍》（越调）。背调《华颜》《道章子》，正调《普庵咒》。

郭田说："隔字调"也叫"皆字调"（发音"皆"）。"隔字调"，也就是"借字调"，即向下（指管子的孔眼）借一个字。一般曲子都能用这个调。所谓借字调，就是改一两个字，即改变一两个管孔音位，其它字不变。要改全曲统一改。念谱用正调念，变调是在手上变。乙字调（郭说：实际上也算是借字调）拿乙当上，所以没上有乙；拿六当怯凡（高凡），所以没六有凡。

原音乐会点笙在徐水青庙营，用 D 调笙。

【常用曲目】打击乐的大套子打不上来了，能打镲子器《五节》(《粉碟子》中第五节)。早年学过的大曲有《花园》《道章子》《合四拍》《挑袍》《拿天鹅》《大赶子》。现恢复的、常用的主要是《合四拍》《挑袍》。

【谱本】存有两个谱本，一本为老本，已经残缺不全，抄写年代不详。毛笔抄写，横长宣纸，字体笔迹很好，谱字边有朱红点板，大曲前标有红色○记号。

另一新谱，封面所写文字如下："麻屋庄大队　音乐会全曲　一九八二年　84 个曲"。郭田说，此本是他所抄。曲中划的反复记号：()。用钢笔抄在横长宽纸上。

【谱字】合、四、一、上、尺、工、凡、五、六、仩、伬、仜

【板眼符号】、〃 ×

【读谱法】谱本中有谱字横写与竖写结合的《普庵咒》，现将读谱方法列表示意：

上○尺○工○尺○尺○工←— (1)

六六六五六○工尺六五六○工尺六五六←— (2) (6) (10) (14)

(15) (11) (7) (3) ×　× (13)　× (12)　× (9)　× (8)　× (5)　× (4)

↓×　×↓　×↓　×↓　×↓　×↓　×↓

×　×　×　×　×　×　×

×　×　×　×　×　×　×

×　×　×　×　×　×　×

×　×　×　×　×　×　×

×　×　×　×　×　×　×

易县桥头乡麻屋庄音乐会谱本目录

1.《四上板》	2.《马义郎》	3.《贰身》
4.《叁身》	5.《感皇恩》	6.《照上宝》
7.《迎贤客》	8.《叹颜回》	9.《合四板》
10.《挑袍》	11.《金玉盆》	12.《大赶子》
13.《花园》	14.《道章子》	15.《二身》

16.《三身》	17.《四身》	18.《五身》
19.《小赶子》	20.《记心草》	21.《苦中马》
22.《二身》	23.《三身》	24.《普庵咒》
25.《折归令》	26.《二身》	27.《三身》
28.《南金字津》	29.《豆菜黄》	30.《引路》
31.《上驴》	32.《大道为》	33.《拿海清》
34.《拿天鹅》	35.《下山老虎》	36.《三奠酒》
37.《拿天鹅沙板》	38.《送军令》	39.《蜂采花》
40.《大良洲》	41.《采茶歌》	42.《玉芙蓉》
43.《二身》	44.《三身》	45.《下梅凤凰赞沙板》
46.《张飞祭枪》	47.《雀查枝》	48.《琵琶令》
49.《鸡生草》	50.《留黄烟》	51.《翠草平》
52.《二身》	53.《五声佛》	54.《脱布衫》
55.《观灯赞》	56.《小周仓儿》	57.《二身》
58.《三身》	59.《四身》	60.《打×》
61.《佛送子》	62.《塌鹅蓝》	63.《二身》
64.《三身》	65.《四身》	66.《下梅三调腔沙板》
67.《尖鹅蓝》	68.《二身》	69.《三身》
70.《四身》	71.《五身》	72.《沙板》
73.《赶东山》	74.《串金盅》	75.《挂金锁》
76.《尚工板》	77.《刀刀令》	78.《不二凡》

易县桥头乡麻屋庄音乐会会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
郭　田	52岁	头管	周　军	68岁	管	王　江	68岁	管	李学文	64岁	管
周　谦	66岁	云锣	刘贺云	65岁	笙	刘福善	65岁	笙	刘　宽	64岁	笙
郭福全	66岁	笙	伊学树	68岁	笛	刘福林	74岁	笛	刘少全	61岁	鼓
伊国祥	80岁	板	郭福和	32岁	钹	刘　坡	48岁	钹	陈海峰	45岁	铙
周　燕	47岁	铙	刘　云	50岁	钹	伊　财	72岁	笙	郭福和是郭田儿子		

采访时间：第一次 1996年4月23日　采访人：钟思第　张振涛　第二次 1996年5月1日晚　采访人：薛艺兵　钟思第

《四十二》

【地点】河北省保定市易县高村乡神石村【邮编】300073【会名】音乐会
【联系人】李凤材（60岁、管事）
【采访原因】1995年在易县后山采访时，遇到该村一位妇女，称该村音乐会每年三月十五活动。我们前往采访，但因修路，未能走到。1996年再去采访，到村后了解到，村中现有三道音乐会，分别称：南会（音乐会）、东会（音乐会）、西会（音乐会）。原另有中会（高跷会）、北会（戏班）、小车会。现只有三家音乐会活动，其它会已散。东会人最少，西会人最多。我们主要采访了南会，另对东会、西会作了短暂采访，现分述如下：
【南会会史】会员们说！各会分开，主要是因为居住分区自然形成的，不是因为姓氏家族的原因。但西会姓史，东会姓郭，南会姓傅的会员多。看来这种区分既有居住区域的自然成份，也有姓氏家族的血缘成份。

我们问：既然住在一个村，为什么三家音乐会不在一起活动？会员们说：因为各会的师傅不一样，传的曲不一样，演奏中许多小的地方都不一样，所以没有办法合起来。

李坤贵（头管）说：我爷爷李得鹏（1995年前离世），原吹笙、打云锣。老爷爷李来文（1970年病故），原吹笙。我跟他们学音乐。原会中的老师傅有：傅延和吹管（于1993年故），吹得好。傅连和之父傅作仁（20年前死）原打云锣，会念经卷。傅仲三（1983年故去，时年86岁），原头管，打云锣。他云锣打得好，一个字缺不了。他会的曲子多，但他怕我去各村点笙，把曲子教给别人，所以他不教我太多，教够了常用的几个曲就行了。有一次他让我念曲，他拄着拐杖在一边听，我念少了一板，他说："你少了一板，少了一个'啊'。你再教别人，就少了一个'啊'字，你给我改了。"他死的时候还念《大走马》，糊涂了还在嘴上念。他打水时也念，你跟他说话，他听不进去，也不管，心里念着曲。我去别处求南乐的曲《小二番》，他说不对，说明南乐会的曲子他也能全背过，记忆非常好。保定曾来录音，当时是傅仲三打的云锣。傅仲三死时，我在外边干活，村里人把我叫回来，给他发丧。本会不知谁传的，有几辈子了。听说是原来寺里僧人教的。
【活动】正月十五在村里人家吹，称"上供"。在谁家吹没有规定，村中有人家好喜这个，就设"供"，把音乐会请来。一般不管饭，但也有管饭的。三月

十五的活动，也是如此。选择的人家，每年不同。今年是傅廷贵家定好了。这须要事先约定好。村里不组织活动，都是村里人个人自愿请音乐会。另外两个会，也是三月十五活动。三个会各办各的会。

这代人从未去后山。春节给其它两个音乐会相互拜会。

【乐器情况】李坤贵会点笙，该会用12批簧笙。他父亲会点笙，但他是跟徐水县大次良村的张瑞（曾在县委工作）学的点笙。他也给“东会”修笙，但西会不让他点，有自己的人点笙。他说南会的笙用E调，东会用F调，西会用D调笙。所以他说：一方面是因为曲子对不上，不在一起合奏（但李坤贵又说：有些曲子，三个会都一样）。另一方面，各会的调门也不一样。

李坤贵说：1976年本会恢复活动，1980年各会都恢复了。当时因各会都恢复，点笙很忙，有一个多月，我天天干，都忙不过来。东会与西会同时恢复。“文革”中会散了，把乐器都放在大队部，恢复活动后，就把乐器分了，各会都分了四攒笙，本会先把乐器修好。

他给许多音乐会点笙，所以知道各会笙的音高标准，他说：东白涧音乐会用E调笙，西白涧音乐会也用E调笙。上黄蒿音乐会原用D调笙，我给他们点成E调。下黄蒿音乐会是E调。麻屋庄用E调笙。

他说：我自己做管哨，苇子煮了烫烫才能做。我一般自己到北小寨采苇子，我总有苇子。

【宗教情况】老辈会念经卷，我们这代人没学。原正月十五念，三月十五不念。那时有“王莽赶刘秀”等神像吊挂，后洗了，把布改为帐子演戏。原村中有天王庙、奶奶庙、五道庙、老爷庙。三月十五搭会棚，吊灯、吊神像。会里有竹杆173根，八张八仙桌，24条凳子，现这些财产都在私人户里。原音乐会有“官房子”，这些财产放置其中。我们村在后山没有地产。

【与其它音乐会的交流】李坤贵说：我父亲那代人去后山，下黄蒿音乐会见了说：神石村来了，咱就别吹了（意思是他们技术不行）。易上营也不敢与我们对吹。东白涧在后山有戏楼，听说他们去天津打官司争自己的权利没有赢。向阳村二月二十五日有大庙会，大部分南乐会在那里。该村三年前建了后土庙，说是供后土奶奶的妹妹三姑奶奶。塘湖镇南中庄吹越调《合四拍　挑袍》，吹得好，“我不如他们。”南中庄的谱本用毛笔抄，抄得讲究。南白虹村有三道会，其中有音乐会，他们的笛子不是老长笛，较短。辛庄莱山（山东）的打家伙多，有《粉蝶子》《斗蛐蛐》。

【宫调】所用宫调有：正调、背调、越调、乙字调。乙字调用笙上的3、7、11

苗代替“六”字，谱字中用“六”字，就用这几根苗代替。

【常用曲目】值得注意的是，李坤贵说大曲名时，总是先说“拍”名。《四上板　玉芙蓉》、《上三拍　普庵咒》、《一枝花　大走马》、《五四拍　颜回》、小哨背调《庆元真拍　花园　道章儿》、《合四拍　挑袍》。原有正调《北骂玉郎》、《南、东、西骂玉郎》。

【乐谱】原有谱本，现在不知放何处。李坤贵说：他十几岁学音乐时，学一个曲子，就抄一个曲子。父亲不太看谱，主要靠记忆。原会里老谱本，是师傅傅仲三所抄，现在也失了。东会、西会也无谱本。

【求雨】去紫金观山顶上（离此一百里地）求雨灵验。1947年有一次求雨。60年代（大约“四清”以后，因“四清”后庙被拆，这次是在拆庙之后）大队组织音乐会去吹的那次，走回来晚上了，真下了雨。当时是自己带粮食，当地人给敛柴（拾柴）。要戴柳条帽，吹奏的曲子没有规定。

【村中人口】有四千多人。

5月2日恰是农历三月十五，即“后土”诞辰，三个音乐会于当日晚各设神坛供奉、演奏。现将第二次采访情况分述如下：

【南会】神坛设在农户傅廷贵家中庭堂内，布置如下：音乐会会案安置在院子东侧，神位的供案放置院子中间，上方挂有七道帐帘，上书各种敬语。据说这些是香客信徒们还愿所送，音乐会设坛时便挂起来。供桌上摆放着制作精巧的各式面点和水果、蔬菜、茶水、香蜡。前摆香炉。院子里面香烟缭绕，乐声盈耳，院内和门口站满了前来烧香、许愿、还愿和看热闹的村民。不断前来烧香的人以中老年妇女居多。神位无画像，仅在纸上书写文字。中间写“敕封承天效法后土皇帝之神位”。左右两联写：“功承天而效法位焉育焉、德配地以滋生博也后也”。

音乐会乐手们围坐在长案周围吹奏，乐器有：小管2、笙5、单云锣1、笛1、鼓1、小镲1。我们进门时他们正在演奏《扯不断》接《玉芙蓉》，据说该曲笙用正调，管子用背调。据校音管现场测音，管子筒音＝F（稍偏低），曲调宫音（或为合）＝A（稍偏高）。

随后演奏并录音的曲目有：

《万年花》、《老八板》、《千声佛》、《醉太平》、《大赶子》、《茉米（莉）花》、两个《鹅郎子》、《后拍》。艺人说：这些曲子笙用正调，管子用背调，只有这样才能合上。

乐声中，采访该会张德义（54 岁，会头）和傅金贵（65 岁，会头）。他们说：音乐会现无“官房子”，三月十五办会时，由村里自愿者在自家设坛请会，由音乐会组织安排，演奏，村里和周围四乡的老百姓都来烧香。这个村原有二道音乐会“南会”和“西会”，还有高跷会，现已散。（不知什么原因，他们似乎不愿提起东音乐会，当我们提出想去别的会参观时，他们也只说可领我们去西会。当问到东会情况时，他们又说可能没什么活动。）我们正月十五敬“三官”（指天官、地官、水官），三月十五敬“后土”，十月十五也是敬“后土”。过去有奶奶像和吊挂（后土出家故事），也有《后土卷》。正月十五有三官像（挂正中），还有十王像。现在这些东西都没了，也没人会念经了。武场（套子）过去能打，现在不行了。

【西会】刘志忠说：三月十五各坛是谁设坛谁就是香头。一般村中各家送香、烟，村里有小店专卖香。原各家捐粮食，卖了换钱买乐器。正月十五、三月十五、十月十五活动，都是“后山会”（即为供奉后土而组织的香会），一般是事先定好人家。原西会有“官房子”，有二百多幅神像和许多灯笼。本会无经卷。原村中有“十番会”，解放前散了。他们吹唢呐，有 108 件乐器，包括拉、弹乐器。“十番会”中包括音乐会，是所有会的总称。张金贵家可能有谱子。史志义、史茂斋是西会的老师傅，都已故去。

【西会活动情况】农历三月十五晚，西会所在演奏、敬神现场是村民史德义（60 多岁）家的院子。西会会头是史玉文（62 岁）。我们采访时仪式已接近尾声，在场的群众仍有不少。院子一侧搭一小棚，其中供神位和设供品、香炉。供桌上放一铁磬，有人烧香磕头时敲磬鸣示（当时见一儿童乱敲一气，形同儿戏），桌前还置一木箱，供香客随意布施（据说收入归音乐会办会之用）。神坛上挂一后土画像（据说是本村人自己所画），棚口挂对联，右联：“皇帝深恩万古传”；左联：“后土芳名传百世”；横批：“敬神如在”。院子另一侧置放音乐会案，光线暗淡，乐手围坐奏乐，有：小管、大管各 1，笙 4、笛 1、单云锣 2 架、鼓 1、铛 1、小镲 1。音乐会为我们吹奏曲目如下（录像）：《赶子》、《万年花》、《小二番》、《末梅花》（疑《茉莉花》）、《老八板》。

吹管者说：（以上曲目）用背调吹的，大小管都用背调，笙、云锣也用背调，笙是 D 调笙。

据听，曲子中以“合”为宫。该会大小管和吹《小二番》，颇近南乐，然乐曲风格与该村南会无多大差异，仍为“音乐”风格，或可认为吸收了南乐

的某些因素。

【东会活动情况】请了西会的人带路，左拐右绕，感叹村子太大，难怪一村中要成立三个音乐会。(一村立三会，其原因有二：其一是村子太大，若只有一个会举行仪式，那么多的人恐怕会拥挤不堪，且天黑路远，会给群众带来不便；其二是这里的传统由个人家请会设坛、一个会是没法照顾到全村人需要的。)当我们找到东会时已经收摊，音乐会已经离去，好在设坛人家就是音乐会会头赵玉田（65岁）家，遂作简短采访。

此次神坛设在赵家正屋，供桌上摆放着各式面点、水果、茶水、香蜡等供品。主人说这些供品中的食品，可吃的将分给大家吃，不能吃的就给孩子们拿去玩。上方有幔帐。神坛正中供后土像，两边供其它神位。文字如下：“后土皇帝”（后土像），“后土照明千古、威灵震赫四方”、“天官地官水官三官大帝之神位”、“诸佛祖诸位老母满天全圣亿万菩萨大帝之神位”。房门口有一对联：“甘霖润芸芸众生、受香头年年不断”、横批“修练土后”。

赵玉田说：本村三个会是各会学各会的，不是互相学的。我们东会年代久了，是一代代传下来的，最早学自哪里说不上来。

用正、越、背三个调，同一曲子可用三个调吹。管子、云锣都用这三个调。艺人说：越调不用（正调的）“六”，只用“怯凡”；背调只用（正调的）“六”，不用“怯凡”。

我们这里老辈子就是小管和大管一起吹，小管吹背调时，大管吹越调。吹管子要下大功夫，会里原先吹管的老康，真是下功夫，常常在驮粪的时候还跟在骡子后面吹管子练习。

音乐会会员们的住地不集中，一般是东会的人大多数住在村子东面。正月十五三个会互相串，拜年，换会帖（上面写的是拜年祝福，也叫拜年帖）。现在每年举行两次仪式，正月十五祭“三官”，三月十五祭“后土”。村子里由谁当“香头”（即接会设坛之人），一般是事先自愿申请，由会里组织抓阄确定。确定之后写在一个牌子上，到时候就按顺序由接会的香头家布置神坛，请音乐会在他家演奏（过去也念经），周围的乡亲们前来烧香。按程序，今年三月十五我是香头，所以神坛布置在我家。每一次，香头可以是两人，由两家合办，也可以是一人，由一家单独办。该会存有“香首圣会程序”牌，写于1992年。上面把每年由谁家来承接香会的户主名，按年顺序排列下去。

易县高村乡神石村音乐会（南会）会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
李凤明	63 岁	笙	李凤材	60 岁	鼓	李坤贵	61 岁	头管	傅连和	63 岁	管
傅振明	72 岁	笙	任贺明	60 岁	笛	傅友泽	62 岁	笙	傅玉明	61 岁	笙
傅金贵	65 岁	笙	傅白子	26 岁	笙	傅黑子	26 岁	云锣	傅振声	66 岁	云锣
傅友学	54 岁	板	注：李凤明是李凤材之哥。傅白子与傅黑子是双胞胎。								

易县高村乡神石村音乐会（西会）会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
刘志忠	50 岁	管	史玉文	60 岁	管子	史顺祥	58 岁	头管	张金贵	58 岁	管
史建月	35 岁	管	史敬祥	64 岁	笙	史福祥	68 岁	笙	赵明元	50 岁	笙
赵晨良	57 岁	鼓	赵福晨	55 岁	云锣	史宏宾	55 岁	笛	张金国	35 岁	笙
张　永	68 岁	云锣	史德祥	60 岁	笙管	史永海	70 岁	鼓	赵玉材	58 岁	管
史德义	60 岁	武场	张金贵、现在北京做木工。史建月、现在北京做买卖，节日回来。								

易县高村乡神石村音乐会（东会）会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
郭凤林	64 岁	头管	郭连仲	40 岁	管	钱凤田	60 岁	笙	郭廉中	68 岁	笙
赵玉龙	62 岁	云锣	赵玉田	64 岁	鼓管	赵　村	61 岁	管	郭文喜	40 岁	笙
赵福云	40 多	笙	郭炳文	60 多	笙	钱洪春	40 多	笙	郭仕思	50 多	云锣
注：赵玉田是赵玉龙之兄。											

采访时间：第一次 1996 年 4 月 24 日　采访人：钟思第　张振涛　第二次 1996 年 5 月 2 日晚　采访人：薛艺兵　钟思第

《四十三》

【地点】河北省保定市涞水县胡家庄乡北茹河村【邮编】047100【会名】音乐会

【联系人】刘怀（会头）

【乐器】八孔小管（刘怀吹，芦凯华刚学，还不会多少曲子）。12簧笙（一直保留着第一代人用过的、据说是从徐水县青庙营买来的老笙），现存5攒，5人能吹。普通曲笛（现仅一人能吹）。云锣（单架，其中一锣已破，传自老一代）。存一副钹、二副铙。

【会史】采访刘生（属牛，音乐会第二代成员，鼓手及铜器家伙，会头之一）、刘怀（会头，第三代管子手，刘生的亲叔伯弟）、芦有志（第三代笙手）等人。

我们村音乐会从义安镇南高洛学来，现已传自三代，至今大约有一百多年。现乐队人数13人，在会共14人，其中第二代1人，第三代11人，第四代1人。打日本以前第二代就开始学，学几年后日本人才来。当时第一代人已经不全了。后抗日战争、解放战争，老打仗，音乐会也就不大活动。解放前后恢复，一直没散，春节出会到别村去“串村”演奏，相互拜年，最远去过定兴县石柱村。1957年又教了一批，属本会第三代，大约一年左右就散了（大概因为三年灾害影响而停顿）。1962年又捡起来，至“四清”、“文革”又散。1980年左右又收拾（恢复）起来，当时会里的老师傅（第二代）王德才、申刚等人教大家恢复了一些曲子。

这一带原先没有音乐会，本村学的最早，东文泉村音乐会也从南高洛学的，但比我们晚，胡家庄音乐会又从东文泉学的。过去请别村的人来教（南高洛来教的是谁说不上了），不给报酬，就管个饭，在村里住一段时间。

第二代人学之前，本村音乐会已经衰落了，所以才又招了村里的一批青少年来学。申宝庆是会里第一代师傅，当时已经70多岁，他组织教学。村里10－20岁的青年，只要本人和家长愿意都可以来学。当时没有什么文化活动，所以青年人愿意来学的很多，但最后能学成的就剩下十个八个。学习时，年龄较小的学打，年龄较大的学吹，吹要有力气才行。

当时，刘生家有空房，所以学习的摊（地点）就在他家，正因为如此，刘家的孩子和亲属差不多都学了，后来音乐会里刘家的人数很多，样样乐器都占全了（虽然该村中刘家是个小户，但刘生家门中人可以凑全演奏各种乐器

的人）。

学音乐时村里有观音庙、龙王庙、财神庙、白衣观音庙、老君庙等。会里当时的吊挂有：西岐、十王像、四值功曹、四大天王等。过去附近司徒村的大庙是后山庙下院，什么神儿都有，可能是以后土为主，每年二月二有庙会。届时，本会去搭棚演奏。听说本会第一代人曾去后山庙上香演奏，自第二代人就未去过后山演奏。

南高洛村音乐会没有教我们打击乐大套《粉碟子》，为什么没教也说不清。但是过去我们会打《粉碟子》，听老一代说，我们是用一个什么曲子与定兴县平罡村音乐会交换来的（一曲换一曲，互通有无）。现在打不了《粉碟子》，年久失了。

老会时（过去的音乐会），每到春节正月十五、十六或十七，要去南高洛拜年。他们是我们的师傅，看望师傅是应该的。去时不带家伙，不演奏，只是互相交谈，切磋经验。南高洛村音乐会没有来过，记得他们村的戏班春节时曾来本村演出，村里管饭。

刘怀说：今年正月里我们会三个人去了南高洛，我们一直承认这种师徒关系，还要保持，应该去拜会一下，也是向他们学习。我们到坛棚去了，听他们演奏。他们人多，家伙全，在这一带还是有点名气。相比之下，他们吹的“舒阔”一些。

【村史】杂姓聚居村，人口1309。

【宫调】就用一个调，据云锣音位看当是正调。术语：演奏前众人先合一下，说：试一试看“搭不搭”（意为音高、调高能不能配搭）。

【曲目】现仍能演奏的曲目：《鹅郎子》、《对打平》、《醉太平》、《金字经》、《打灯蛾》、《骂玉郎》（会其中一首）、《琵琶论》、《苏武牧羊》等共约十几首小曲，现已演奏不了大曲。打击乐有：《长三牌》、《河西钹》。

刘怀韵谱曲目：《金字经》、《醉太平》、《过楼拍》。演奏曲目（缺笛手和铜响器手）（录像）：1《琵琶论》、2《骂玉郎》（锣鼓段）、3《金字经》。

涞水县胡家庄乡北茹河村音乐会会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
刘　怀	56岁	管子	刘　军	62岁	笙	申正明	64岁	笙	芦志有	55岁	笙
申其泰	53岁	笙	申伟全	57岁	笙	申其和	51岁	笛	申　其	58岁	云锣
刘　锐	55岁	云锣	申德贤	60岁	会头	刘　会	50多	铜器	王德胜	60岁	铜器
刘　生	72岁	鼓	芦维华	28岁	管子	备注：近两年开始，属该会第四代					

采访时间：1996年5月28日下午　　采访人：薛艺兵　钟思第

《四十四》

【地点】河北省保定市涞水县东明义乡东明村【邮编】047100【会名】音乐会

【联系人】任文泉（会长）、许忠（会长）

【乐器】锡制管子，音色高亢，哨子较小。15簧笙。

【服装】出会不穿道袍。任文泉说：我记事起就穿便服，我父亲、爷爷都在会，老人们说以前穿道袍。

【会史】任文泉说：最后一次去“后山”朝拜，约是民国二十几年的事（日本侵华之前）。那时我18岁时。在后山过两天，各会都有“会棚”。我们和司徒村搭一个棚，与他们是一回事。听老人们说，过去本村音乐会和司徒村音乐会是一道会，1949年前他们改为少林会。过去司徒村大庙住着道士，不清楚他们吹不吹音乐。庙在抗战后改为学校。那儿的老道与后山的是一事。后山姓周的道士送我一本《救苦卷》，但我不会念，现在失了本子。

【村史】过去村里有观音堂、老爷庙、三义庙、三关庙、两个五道庙（两个庙是分姓）。司徒村有后土庙、宝合观。本村姓任的、姓冀的是两个大户。还有姓刘、薛、张的。大部分是从小章州（音名）搬来。

【其他艺术班社】早先村里有旱船会，出会时音乐会跟上吹，吹唱《绣门帘》。

【活动】正月十五，七月十五。现音乐会实际上已经组织不起活动，前二、三年还办过几次丧事。过去丧事有“渡桥”、“跑城”。渡桥、跑城都有车。我只是听说，没亲身见过。民间不用了，就失传。百姓叫我们“老道经”。现在村里人遇丧事到外村请吹打班。本村音乐会里的人只敲打一下。丧事一般三天，

实为两天半。

【经本情况】会《普庵咒》。会里有《十王卷》。老本"文革"中收了，现存经卷为后来从冀家沟村重抄。冀家沟村的老本在冀连清（是位老干部）手里。冀家沟村一直没有音乐会，只会念经卷，丧事另请吹打班。本会念《十王卷》，主要有"坐坛会"、"悲灯计"、"六句赞"、"二十四孝"等。统称"小杂板"，算不上卷。《十王卷》全称《泰山东岳十王宝卷》（坐坛用），另有《举香赞》、《开经卷》、《二佛普庵十咒全本》（坐坛办白事用）、《御旨全本》（报庙用）、《往生咒》（走文）、《见灵全本》（灵前用）、《祛祥咒》（走文）。

【丧事用经顺序】开坛，坛前念"六句赞"，打"开坛铙"。之后"坐坛"，念《二佛》、《十王卷》、《金字经》、《普庵咒》。人死在那间屋就在那间屋念，到五道庙报庙，专用《御旨全本》。

【宫调】正、越、背调。

【乐谱】存有乐谱一本，残破，无封面。

涞水县东明义乡东明义村音乐会乐谱目录

1.《小走马》	2.《蜂采花》	3.《一枝花》	4.《金字经》
5.《六句赞》	6.《普庵咒》	7.《打有臣》	8.《四河香》
9.《下河香》	10.《叁身》	11.《肆身》	12.《小放驴》
13.《哭瓜》	14.《宫门九》	15.《贰身》	16.《叁身》
17.《肆身》	18.《伍身》	19.《雁过南楼》	20.《骂玉郎》
21.《贰身》	22.《叁身》	23.《回头叁便敢黄恩》	24.《采茶歌》
25.《大寄生草》	26.《小梁州》	27.《托布衫》	28.《合四拍》
29.《泰烟回》	30.《气烟徽》	31.《普檀鹅》	32.《金字经》
33.《下山虎》	34.《四上怕》	35.《大梁州》	36.《佛送子》
37.《干诸哥》	38.《岁太平》	39.《贰身》	40.《叁身》
41.《肆身》	42.《伍身》	43.《陆身》	44.《柒身》
45.《小周仓》	46.《银钱课》	47.《挑袍者古令头身》	48.《二身》
49.《三身》	50.《四身》	51.《五身》	52.《赵上保怕》
53.《萨海青》	54.《大达为》	55.《引路》	56.《拿天鹅》
57.《混天鹅》	58.《上工怕》		

采访提到而谱本中未抄的曲牌：《浪淘沙》《挂金锁》《悲灯记》《二十四

孝》《八句赞》（对曲对念）。另有“打铜”：《河西钹》《开坛钹》（办白事开坛打）《上三牌》《中坛粉蝶子》。

采访日期：1993年9月15日 调查人：薛艺兵 钟思第

《四十五》

【地点】河北省保定市定兴县定兴镇（原周村店乡）北侯村【邮编】047100

【会名】音乐圣会

【联系人】王义（祖父、父亲、大哥都曾在会）、张进（1963年学）

【乐器】管2、笙7、笛2、云锣2架（原双云锣，现2人分击）。

【会史】据会员介绍：该音乐会最早是从黄莆寺（该寺原有塔）传来，老人们说最少有三百多年历史。过去，这一带音乐会成员都是穷人，只有栗村有个吹大管的，是富家子弟。

1947—48年八路军在此开辟新区后，唱革命歌曲《二郎山》、《小五更》、《鸭绿江》，管子手程义（12或13岁开始学），把歌翻成工尺字，吹出来，教给大家念和吹。搞“四清”时，提出振兴音乐会，让排新歌，如《不忘阶级苦》等，也还是程义先用管子吹出，告诉大家用什么（工尺）字，大家随着他吹。1963年，现在音乐会中大部分人开始学，那一番（辈）有十几个人。1966年破四旧，工作组让烧经卷、吊挂，音乐会一边吹一边烧。最后只藏了一本曲本，70年代又重抄一本。大概在1979－80年，大家看得出形势转了，老戏都让演了，就恢复了音乐会。

【民俗活动】过去“观灯”、“放焰口”、“渡桥”都念经卷，其中有《十王宝卷》、《十王宝忏》，“文革”中全烧掉了。听说早年有《后土皇帝宝卷》，上庙时念的，后在闹土匪时丢掉。这里，过去和现在，大家都最尊敬、最信后山奶奶。过去存的佛像有：十殿阎君、四大天王、哼哈二将、千佛万祖等，还有“饭担”神的像（原是丐邦供奉的神）。正月十五至十七，三天搭棚挂像。现在都没了。会里现存有一本经卷《捕坛咒》（实为《普庵咒》），上写：“《音乐圣会对口曲——定兴县北侯村》一九六四年元月谨书”。大佛教与音乐会没有关系。

【村史】村里原有大寺。清代时有种说法：南有二十四汲，北有四侯。其中“四侯”是指：中侯（现已不存）、南侯、北侯、（天）田侯。有“白楼社三甲人”之说（可能是明代神社的建制）。北侯最早的居民是程家。

【乐谱】该音乐会有新抄的曲本，谱本上所写的工尺谱字与附近义安镇南高洛村音乐会所用谱字不同，属于智化寺谱、屈家营谱一类的俗写体谱字，年代较早。与我们一同前来的南高洛村音乐会会员蔡安、单伶先生，从未见过这种谱字，可见当地音乐会之间从未有交流。但是他们校对字音后能念，其曲调与南高洛并无异之处。

定兴县定兴镇（原周村店乡）北侯村音乐会会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
王　义	51 岁	笙	张　进	50 岁	笙	王玉平	52 岁	管	刘昌成	55 岁	笙
刘昌兴	55 岁	笛	李　忠	54 岁	笙	王志诚	49 岁	笙	王　昆	50 岁	铜器
[illegible]石诚	45 岁	笛	程　义	62 岁	全活	王福田	73 岁	云锣	刘昌文	55 岁	会头
王[illegible]昆	57 岁	笛	王德成	60 岁	云锣	陈庚福	60 岁	管			

1995 年有四名 20 多岁青年人开始学习音乐，此处未登记。这些人是会里动员的，个人也爱好，天天学，很用心。

采访时间：第一次 1995 年　采访人：钟思第　张振涛　第二次 1996 年 5 月 16 日　采访人：薛艺兵　钟思第

《四十六》

【地点】北京市大兴县长子营乡北辛庄【邮编】102606【会名】音乐会

【联系人】石怀琛（会头）

【乐器】有配小管子的 E 调笙四攒，专配大管子的 D 调笙两攒。管子有九孔小管子，八孔大管子和双管。

【器物】存有青铜磬，木鱼。十殿阎王吊挂及新置办的服装。会里原有两箱子经卷，现存的器物不足原有的十分之一。

【会史】本会会员都是原本村关帝庙和尚“达光”(法名)师傅教的。达光(1966 年去世)受戒于北京檀柘寺。会员们都存有一张与师傅一起的合影照片。

【村史】原村里关帝庙院子有五十平方米左右，两排正房，两边各有厢房，前立山门。庙上有“道光三十六年重建”字样。

【人口】全村一千多人。

【乐谱】存有乐谱两本，一本封面有下列字样："音乐本　张凤翔　1952 年 11 月"。后面抄有几段经文。另一本为近些年所重抄，封面字样有："曲子簿　北辛庄音乐会"。

大兴县长子营乡北辛庄音乐会乐谱目录

1.《唐头令》	2.《翠竹莲》	3.《三信礼》
4.《谨然神灯》	5.《三教》(正吊)	6.《郎头沙》
7.《郎头沙大起头》	8.《五圣佛》	9.《灯赞》
10.《上灯赞》(正吊)	11.《祭枪》	12.《刀兵计》
13.《放驴》	14.《翠太平》(上截)	15.《翠太平》(下截)
16.《淘军令》	17.《妻上夫坟》	18.《月云高》(正吊)
19.《四季》(正吊)	20.《夏鹅浪》(正吊)	21.《秋鹅浪》(正吊)
22.《冬鹅浪》(正吊)	23.《柳行烟》(正吊)	24.《无头鬼》(正调)
25.《无头鬼》(二截)	26.《淘军令》	27.《妻上夫坟》
28.《摔凤观》(正吊)	29.《大赶子》	30.《玉福荣》
31.《四上板》	32.《禧梧桐》(二板曲)	33.《行道章》
34.《拉马》	35.《对太平》(上截)	36.《对太平》(下截)
37.《小赶子》	38.《鬼敲门》	39.《春景》
40.《秋景》	41.《夏景》	42.《西调》
43.《冀火蛇》	44.《杀尾》	45.《杀尾》
46.《小一五六》	47.《琵琶令》	48.《抓不住》
49.《跑柳头》《开坛钹》《锥风钹》《七星当》		

大兴县长子营乡北辛庄音乐会会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
石怀琛	70 岁	唱念	连　奎	63 岁	管笙	张振宇	50 岁	云锣	石怀仁	63 岁	笙锣
周文竹	59 岁	钹	周文荣	65 岁	铙钹	娄廷芬	59 岁	笛笙	李连田	48 岁	管笙
张博学	65 岁	钹铙	张博习	49 岁	铙钹	张玉恩	80 岁	鼓管	张广材	49 岁	管笙
满得春	66 岁	板铙	张广林	31 岁	走会						

采访日期：第一次 1994 年 4 月 7 日　采访人：张振涛　第二次 1995 年　采访人：钟思第

《四十七》

【地点】北京市大兴县朱家乡东北台庄【邮编】102606【会名】音乐会

【联系人】张福贵（66岁）

【乐器】存一支八孔管，管身中间的管箍用银制，两头亦用银口箍。上刻"北京恒利和记纯银"字样。张福贵说："一样的管，这支出来的字就比其他的漂亮。"

【会史】张福贵说：我16岁出家，21岁开始学音乐。一解放就不许在庙了，我去天津（1949－50年）城隍庙，也不允许。当时没家的道士分配入工厂，或进入街道工作，有家的就回家。这称为"跑墙"，意思就是还俗。我现在在家务农，自个吹音乐，解闷解烦，骑着车也念谱。

梁善坡有王母蟠桃宫，面积大概有150米×90米。民国28年日本人烧了大部分，1954年县里盖成礼堂。梁善坡寺有三层殿，金龙盘玉柱，一层是老爷，三层是玉皇，四层"三清殿"是后搞的，阁上"三清"，阁下"弥勒"。王母、送子等十三位娘娘有十三顶凤冠，全是金色的。吊珠是：避火珠、避灾珠。有一个铜钟三千多斤。三月三蟠桃会，南边河套的都来赶庙会，当时称宫里有三件宝：铜钟、铁塔、透亮碑（有攀龙）。这座庙观是白云观分院，属邱祖吕洞宾龙门派。天津白云观的徐窦兵说，他那里的白云观分院在场村车站一带，有笙管乐，一个经堂有50多人吹，能应五棚经。那时五个道士就是个吹打会。梁善坡原无吹打，一百多年前才有。

我们老师爷死时，自己还没有吹打，因平常与李耳寺的人联系多，红白帖全过，就请李耳寺的人来吹打。完了事后，送了50两银子，还要拉大车把他们送回去。用轿子送点心。这样花费太大，上一代师傅们一气之下，卖掉80亩地产和大树，三个人开始学音乐。他们是：李志慧（上辈当家的），刘志江，贾志清。打听到武清县南关马家音乐好，就从那里学吹打，学《灵宝经》，从天津白云观学《全真经》、《灵宝施食焰口》。学习时，请马家"教事儿"的来庙上，后来就去武清。

梁善坡寺有三顷良田，常常卖粮修庙。庙分官供和私供。庙会在三月初一至初三"王母诞辰"时。三月三闹庙会时有戏楼。过去白庙村有僧班音乐会。这一带全是鼓手，庙上人不够，就到河北南十大里艾各庄道班、北尖塔道班请搭班。讲究的，就到天津玉皇庙请。马驹桥旁三台山，大约四月十五

有庙会，是道家，庙大大小小很多，但没有正式的出家人。从天津拿来的科仪本有《全真施食科》，费嗓子，得七个人念。我不太会，只会念《灵宝》。李秀是大师兄，我是行四。排行是谁先进庙谁排先，排行辈字共一百多，前几句是："大道能玄静，真情守太清。义阳来复本，何教永元明。致礼普诚信，崇高和法新。"

天津吕祖堂城隍庙是火居道。我们曾去过北京劲松，当地请去演地秧歌，加文武场。当时也请房山县的人，一次就给 980 元。去年入冬开始就没去过。以前村里不许可出会，管得紧了就不出去，管得不紧就出会。

现在我什么会都不参加。村里音乐会能出经的全班共十四个人。李家务村音乐会应事时，请我们六、七个人去。李务的道袍是解放后从天津买的，八仙人叫"花衣"，即道袍。原村里人信佛的多，有老佛门的老太太治病，现无。梁善坡寺的一些道具在李务村，"文革"时充公，大兴县给卖掉了。

【乐谱】存有张福贵于 1979 年抄录的曲谱一本。

大兴县朱家乡东北台庄音乐会乐谱目录

1.《翠太平》	2.《祭　枪》	3.《刀兵计》	4.《放　驴》
5.《五圣先》	6.《郎头沙》	7.《灯　赞》	8.《大灯赞》
9.《谨然神灯》	10.《三信礼》	11.《翠竹帘》	12.《唐头令》
13.《玉福荣》	14.《山更子》	15.《大赶子》	16.《小赶子》
17.《鬼敲门》	18.《抓不着》	19.《河　板》	20.《春　景》
21.《夏　景》	22.《一五六》	23.《对太平》	24.《二　节》
25.《西　调》	26.《沙　矣》	27.《五胜佛》	28.《翠太平二节》
29.《拉　马》	30.《混江龙》	31.《行道章》	

谱本上"法器部"有：《打神子》(渡桥用)、《皆字度》(跑方场用、皆字是念一句打一句)、《谨申焚香》(方场用，"方场"跑方的场。方场是五个字的)、《天下同》(普通用)、《追魂钹》(渡桥用)、《天引灯》(渡桥)、《孝依关呈》(经文名，用于尾部)、《吹四景》(打尾用)、《七星当》、《河西钹》(坐坛用)；曾用《河气钹》(用于尾部，从北辛庄抄的，不大用)。

杂念部（即灵宝科）有：《谨申焚香》(一段经文)、《跑五方》(五行)、《九方》(八卦)、《十三方》。《十方礼》放焰口、大拜座用，有走图形。

采访日期：1993 年 9 月 13 日　采访人：薛艺兵　钟思第

《四十八》

【地点】北京市大兴县长子营乡李家务村

【邮编】102606【会名】音乐会

【联系人】赵炳义（55岁）、赵鸿才（64岁、吹笙）

【乐器】用14簧笙，过去也如此。缺钹，北京买的钹太小，没有大肚的。怀柔的不结实，一打就破。

【器物】存两块《贴义板》：其一：蓬莱仙境。其二：阆苑归贞。中间有死者生辰。过去衣服上有白水袖，上有八仙人头。原白事挂十殿奖励君像。

【会史】赵炳义说：1958年、1959年音乐会有四人选去北京吹《社会主义好》。从黄村坐火车，住首都剧场。当时乐器有云锣、笛、管、笙，各地来的民间艺人大概有四、五百人。成立“人民公社”时，“十一”游行，本会的会员也参加了活动，从王府井往西走，过天安门。赵炳义从小（12岁）在村里学，是会里第一拨学的人。1969年在县宣传队吹笙、拉二胡，表演节目“王国福”。1979年宣传队散，留在宣传站，1974年转正，现任县艺术团团长。星期天回家，村里“有事”（丧事）叫他回村，仍然属于音乐会里的人。

访敬老院高礼旺（71岁，约1922年出生），他说：老家在长子营，1939年（17岁），进玉皇庙，1943年出家梁善坡王母娘娘庙。进庙学吹笙，拜李德慧为师。李师傅当年52岁，是灵宝全真派的第13代传人。念《灵宝》《全真》（属于天津传的《全真》）。原谱本中有《唐头令》《翠竹帘》《刀兵计》《大祭枪》《小鬼敲门》《玉芙蓉》等。过去人不够，找村里吹鼓手帮忙。庙在长子营村，村中音乐会的人有李志慧、马志亮、康志善、刘礼香、张李旺、程志山，共六人。我于1945年出庙参加解放军，打日本，后加入吕正操的军队，又打国民党。1949年回长子营参加生产。解放后给李家务教过一年多音乐，也教念经、教吹。1987年进敬老院，现院中有17人。每村送一个人，交700元，几百斤粮食，平常发给八元零花钱。

梁善坡后殿供铜弥勒佛，解放后扒了庙修县礼堂，拆时发现肚子里全是经本。

9月11日访刘礼香，他说：梁善坡的庙解放初还在，1958年拆。原有十个老道。音乐会会员还有高礼旺、徐李新、张李才。高礼旺在解放时有40多岁，他住过庙，吹管。1950年第一批教我们，当时有学念经的。“文革”中

两本经本烧了。张凤祥（65岁、村长）吹笙，王福龙（44岁）是管事的会头，李金龙也管事。吹打的有十个人左右（十七个）。

每会都有谱本。大曲子叫“慢谱”。有二板谱、三板谱。快谱叫“三板谱”。“对口曲”放焰口用。曲念同时。应事的头天找齐人。有“闪板”（张凤祥语）。

【活动】打、吹（灯赞）、念《诵经功德》（见灵用，见空灵出来，吹段快的）。

【录音情况】①《唐头令》（小引子正调）。结束最后铙钹点叫《天下同》。《唐头令》是“对口曲”，“对口曲”就是“见灵”“跑方”“渡桥”时吹的，这是“渡桥”第一个曲。②《谨然神灯》此曲“观灯”用。

【宫调】笙bE调，笛子三孔为bE＝宫。

【谱本】存有两本谱本。

大兴县长子营乡李家务村音乐会乐谱（一）目录

1.《唐头令》（正调）	2.《翠竹帘》	3.《谨然神灯》
4.《三教》（正吊）	5.《三信礼》	6.《郎头沙》
7.《五圣仙》	8.《上灯赞》（正吊）	9.《祭枪》
10.《刀兵计》	11.《淘军令》	12.《放驴》
13.《翠太平上截》	14.《翠太平下截》	15.《妻上夫坟》
16.《行道章》	17.《四季》（大哨正吊）	18.《夏鹅浪》（正吊）
19.《秋夏鹅浪》（正吊）	20.《冬夏鹅浪》（正吊）	21.《玉福荣》
22.《四上板》	23.《大赶子》	24.《小赶子》
25.《月云高》（正吊）	26.《行道章》	27.《鬼敲门》
28.《春景》	29.《秋景》	30.《冬景》
31.《杀尾》	32.《杀尾》	33.《拊不柱》
34.《无头鬼》（正吊）	35.《摔凤观》（正吊）	36.《拉马》
37.《冀火蛇》	38.《西调》（和尚叫八谱）	39.《无鬼头》（大小哨正吊）
40.《柳皇烟》（大小哨正吊）	41.《对太平》（上截）	42.《对太平》（下截）
43.《（小）三板一五六》	44.《（大）二板一五六》	45.《窃三归赞》（小哨）
46.《小三归赞》	47.《林庆歌》	48.《灯赞》（对口）
49.《上灯赞》（对口）	50.《大杀板》	

大兴县长子营乡李家务村音乐会乐谱（二）目录

1.《灯赞》	2.《呀古令》	3.《菩萨陀》
4.《青江引》	5.《小出对》	6.《夫上妻坟》
7.《妻上夫坟》	8.《小跳神二身》	9.《走马二身》
10.《拉不断二身》	11.《拉不断三身》	12.《皮巴令》
13.《翠竹莲》	14.《祭枪》	15.《六句赞(对口曲)》
16.《大三皈赞》	17.《俄浪子曲 春景 夏景 秋景 冬景》	
18.《开坛钹》	19.《七字打贺》	20.《四上排》
21.《合四排》	22.《且三皈赞三板曲》	23.《醉太平》
24.《乐太平》	25.《翠太平》	26.《四上排头》
27.《大曲雁过南楼》	28.《小跳神》	29.《乐头歌》
30.《五声佛》	31.《柳含烟》	32.《唐头令》
33.《滴流子》	34.《六句赞》	35.《侉天王》
36.《小跳神》	37.《走马》	38.《望江南》
39.《红绣鞋》	40.《大陕板》	41.《四六板》
42.《小皮巴令》	43.《且三皈赞》	44.《临庆歌》
45.《一马三箭》	46.《无头鬼》	47.《逃军令》
48.《接拉锁》	49.《拉不断》	

采访日期：第一次 1993 年 9 月 13 日　采访人：薛艺兵　钟思第
第二次 1994 年 4 月 7 日　采访人：张振涛

《四十九》

【地点】河北省保定地区安新县王家寨乡郭里口村

【邮编】071600【会名】“音乐会”（早期也称“音乐善会”）。

【联系人】李金海（会长）

【会史】原村里有“京梆戏班”、“大秧歌会”，与“音乐会”共称“同乐会”。“大秧歌会”在两代人之前就已不存。“京梆戏班”于 1956 年散。村里原有“吹打班”，唢呐主奏，日本侵华期间解散。会里老人们说：“音乐会”称“会”，以唢呐主奏的称“班”，这是有区别的。过去穷的人“办事儿”请“吹打班”，有点钱、能“办得起事儿”、“请得起饭的主”，才请“音乐会”。“文革”时期音乐会散，80 年代初恢复，后又散两年。大家商量着是散了、“黄了”？还是继续维持下去。老人们不同意散，所以又组织起来，“应付事”。乐

器都是自己掏钱买，一付大铙一百多块，鼓也一百多。

【乐队编制】文场：管5支、笙5攒、笛5支、云锣2架。武场：大鼓1面、铙、铛子（1架）。会中有口诀形容“文场”诸般乐器：

长的横着吹（笛），短的竖着吹（管），

七差八差掐着吹（笙），上上下下是窗口（云锣）。

【现存乐器】原有九孔管，现不存。李金海（“挑管”即头管）说：“原管子九孔。吹反调时用背下孔。”“吹大曲子要两根管，一个管太累。还有一套大曲非得用三根管，两个管都喘不过气来。”他赞扬他的老搭挡车福群（79岁）鼓打得好，语气中肯地说道：“车福群打鼓，我想吹什么就吹什么，心里踏实，放得下！”演奏中，车福群目光炯炯，鼓点坚定，抑扬顿挫中统领着武场的情绪，李金海所赞果然不虚。车福群说：他刚开始是学笛子的，后来老师车会属认定他打鼓打得好，便改行打鼓。他说当时学艺不容易，是要“用大洋交学费的”。

【服装、器物、活动场所】一般出会穿便服。有会棚一张，长约三米，宽约两米，垂边绣花草动物。有会旗若干面。活动在村政府所在地。

【活动项目】原正月初一在火神庙举行活动，祈求不失火。正月十五“放灯”“巡街”，挂神像，挂“水陆”（十殿阎君像）。音乐会在前，后面跟着放灯。灯用棉籽蘸油做成。七月十五放河灯，音乐会围着村子绕行。祈求死人借着灯光渡河，活人出家不翻船。1949年后再未举行。

【村史】郭里口位于白洋淀中，三面环水。村里原有三关庙、菩萨庙、财神庙、五道庙、土地庙、火神庙、老爷庙（关公庙）、龙王庙（祈求不发水）、奶奶庙（送子娘娘）、魁星庙（祈求考试登第）、圣人庙（有一尊孔子像）、三大殿。国民党“妇女放脚”时就“拉庙”，把“神拉了”。

【经济】主业：原种五谷杂粮，如大麦、高粮、谷子之类。现主要种芦苇。副业：近几年白洋淀旅游业发展很快，村里许多年轻人从事旅游事业，如驾船接游客等。村里有一条主街，沿街两边商店林立。

【人口】解放前有一千多人，李金海任村书记时（1958年–1960年）有1800人。现全村5000多人。

【乐谱】无谱，一直口传。李金海说：他学时无谱，只背“工尺字”。

【宫调】调门有正调、反调。反调也称“背调”。李金海说：师傅传艺时有大工调、大尺调、正宫调。

安新县王家寨乡郭里口村音乐会常用曲目

1.《合四拍》(正调)	2.《祭枪》	3.《赶子》(大曲正调)
4.《唧铛长》	5.《四上拍》(正调)	6.《柳叶青》
7.《柳含烟》(大曲正调)*	8.《豆叶黄》	9.《战吊桥》*
10.《房上草》	11.《琵琶抡》*	12.《随风倒》
13.《山宫枣》*	14.《花子叫街》	15.《淘金令》*
16.《快板柳含烟》	17.《月月高》*	18.《两头尖》
19.《翠字皮》*	20.《四套》	21.《老地老》*
22.《撼东山》	23.《别令桥》	24.《耍孩儿》
25.《八板》	26.《耍孩儿》	27.《放驴》
28.《黄花园》	29.《锒铛镲》	30.《妻上夫坟》

安新县王家寨乡郭里口村音乐会会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
李金海	77 岁	挑管	张老通	67 岁	管	车老生	61 岁	管
邓小桥	60 岁	管	车有来	46 岁	管	车先起	67 岁	笙
田福来	64 岁	笙	邓老更		笙	邓老根		笙
车小狗		笙	张继坡	61 岁	锣笛	车八斤	64 岁	笛
车小苍	60 岁	笛	邓占生	45 岁	笛	赵建强	42 岁	笛
邓连生	66 岁	铙钹	赵木头	61 岁	铙钹	车福群	79 岁	鼓
夏老胖	48 岁	铙钹	王友长	60 岁	铙钹	张占旗	41 岁	跑会
备注：该会前一代师长有：车会属、车三江。会员职业多为农、渔								

采访日期：1993 年 7 月 9 日　采访人：薛艺兵　张振涛

《五十》

【地点】河北省保定市雄县张岗乡南庄子

【邮编】071802【会名】音乐会

【联系人】高鑫（村长、笙）

【会中情况】原村中音乐会（属僧门）有几十人，高通（会头）。吹过《普庵咒》《小走马》。开始学时有百八十口人，后剩下十几人。现音乐会已经停止活动，村里老忙，请外村的音乐会来。这些老东西能闹到哪时？没有年轻人学了。本村无庙，2700 多口人。

【谱本】我们住在雄县县邮电局招待所，看门的老人是南庄子人，他说到该地音乐会有一本谱本。他年轻是常常在音乐会排练时，看他们演奏，他甚至还能哼几句工尺谱，并用手比划着形容谱本的长宽。但我们采访该村时，发现，音乐会已经完全不活动了，谱本也不知存在何处。

雄县张岗乡南庄子原音乐会会员登记表

姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长	姓　名	年龄	擅长
高进池	60 岁	管	高树波	59 岁	管	高　通		武场
金根杨	58 岁	云锣	高老营	60 岁	笛	杨三银	62 岁	笙
刘晓堂	65 岁	·板	刘志祥	70 多岁	武场	郭树本	58 岁	笙
陈燕令	58 岁	笙	高法林	63 岁	管			

采访时间：1995 年 1 月 18 日　采访人：钟思第　张振涛

山西北路梆子测音报告

韩　军

北路梆子是“山西四大梆子”之一，与蒲州梆子、中路梆子同系。为了对北路梆子音乐及它与其它剧种之流变关系等方面进行更深入的研究，由《中国戏曲音乐集成·山西卷》编辑部与忻州地区戏剧研究所共同组织，在中国艺术研究院音乐研究所的支持下，1990年8月25日至9月6日，在山西忻州市对北路梆子进行了较大规模的测音。测音工作进行顺利并取得理想的成果。

这次测音分为唱腔和器乐两部分。唱腔，是对不同行当、不同年龄（艺令）的演员所演唱的各种类型的唱段测音。共测演员17人，生角5人（包括须生4人、小生1人）、旦角8人（包括青衣5人、小旦2人、老旦1人）、净角3人。实测唱段39段，共获数据1266个。器乐，是对乐器本身音高的测定和对器乐（主要是板

胡）所演奏的曲牌中音的关系的测量。这次测定音高的北路梆子主奏乐器四件。测量板胡演奏的曲牌五段（其中一段起板过门），获数据229个。以上唱腔和器乐两个方面，共测唱段（曲牌）44段，获得数据1495个，见下表：

表一：　　北路梆子受测人及数据量总表

演　员	行当	性别	年龄	艺令	唱段	数据	备　　注
李万林	须生	男	52	37	五	172	其中与任建华对唱一段数据51个
翟效安	须生	男	47	31	四	100	
杨仲义	须生	男	30	12	二	34	
张宇平	须生	男	22	5	一	26	
郭金川	小生	女	34	20	二	35	
贾桂林	青衣	女	73	65	五	177	
张秀莲	青衣	女	47	35	二	43	
任建华	青衣	女	44	30	三	87	其中与李万林对唱一段，数据35个
吴天凤	青衣	女	43	31	二	171	工小旦、青衣，测音唱段均为青衣段
郎美莲	青衣	女	31	15	一	20	
贾粉桃	青衣	女	22	5	二	65	
张香平	小旦	女	28	12	二	49	
史红梅	小旦	女	21	5	二	81	
康桂兰	老旦	女	43	31	三	121	
安秉琪	花脸	男	78	60	一	13	
段根昌	花脸	男	49	31	二	37	
张志强	花脸	男	20	艺校学生	一	35	
胡锁玉	板胡	男	35	14	三	190	包括曲牌共四首
张银楼	板胡	男	27	7	二	39	其中起板过门一句，绕弦曲牌一段
共　计					44	1495	

注：①此表依生、旦、净行当顺序排列，行当中以年龄为序。

②年龄与艺令为测音时时令。

③艺令，凡戏（艺）校毕业生从毕业年算起。贾佳林、安秉琪已不从事艺术实践活动，但艺令计至测音时。

测音分三步进行。首先由艺术指导武承仁先生按既定原则为所测演员选择唱段。我们对唱段选择的原则是：

1. 具有代表性的、在群众中有一定影响并且是某演员拿手的唱段；

2. 考虑到唱词中字的声调对音高的影响，各种板式的唱腔尽量选择齐全。如以行腔为主，字少腔多的箭板[①]和以叙述为主、字多腔少的二性、三性等各种板式的唱段；

4. 各种旋律形态的唱腔尽量齐全。

唱段确定之后，进行先期录音。由于多种原因，我们不可能将所有演员演唱的每一唱段的每一个音都进行测定，所以在录音之后又进行了一次选择。这一次选择是要在每一个演员演唱的唱段中提出重点乐句或重点音进行测量。重点乐句或重点音是根据以下原则选择的：

1. 在一句拖腔（中间无词）旋律中包括有一个八度（或以上）的乐句（箭板中居多）；

2. 虽然有词，但在一句旋律中包括一个八度（或以上）下行级进的乐句（慢板中居多）；

3. 典型音调；

4. 特性音程；

5. 含有 4、7 两音的乐句或乐节，并考虑到这两个音处于旋律中的不同位置；

6. 某一个从感觉（听觉）上认为是较稳定或不稳定的音。

经过这样再次选择后，才开始进行实际测音。

机　　型：CHROMATIC　TUNER

TYPE　7000

（频率闪光测音仪）

艺术指导：武承仁

测 音 师：徐桃英　顾伯宝

监　　测：韩　军

测　　务：杨成栋　郭尚仁

测音的目的是多方面的，我们首先解决的是人声和乐器的实际音高问题。它涉及到用简谱记谱时谱字与实际音高的关系、人声与乐队的关系以及乐队整体音域和乐器间音高关系等方面。这些问题利用测音手段较容易解决。经过测定，北路梆子人声与乐器（四大件）的实际音高如下：

人声

男（李万林）		女（吴天凤）	
e^1	e^2	f^1	f^2
（5	$\dot{5}$）	（5	$\dot{5}$）

人声是根据演员演唱的唱段的实际音高经测定而记录的，并与唱段的记谱对照（杨成栋记谱）。我们选择了一男一女两位演员作为代表，由于以上男、女演员所唱的唱段调高不同（男，1＝A；女 1＝$^{\flat}$B），所以其音高相差一个小二度。以上结果告诉我们，北路梆子男、女演员的实际音高相同。

乐器（1＝A）

板胡（刘飞雄　奏）

内弦	外弦
$^{\#}f^1$	$^{\#}c^2$
（$\underset{\cdot}{6}$	3）

三弦（张能武　奏）

三弦	二弦	一弦
a	e^1	a^2
（$\underset{\cdot}{1}$	$\underset{\cdot}{5}$	1）

二弦（胡锁玉　奏）

内弦	外弦
e^2	b^2
（5	$\dot{2}$）

四弦（张海平　奏）

e^2

（5）

上面的结果显示，用简谱相同的音符记谱，器乐的实际音高比人声高一个八度。（依照习惯，唱腔过门的记谱通常以主奏第一把乐器——板胡为准。）

	人声	伴奏
简谱记谱：	1	1
实际音高：	（a	a^1）

"'律'是构成律制的基本音位，当各律在音度上作精密的规定，形成一种体系时，就成了'律制'"②。它是音乐、数学和物理学等多学科综合的成果。要研究"律制"首先要确定"律"，而"律"要"精密"。这对于我国戏曲尤其是唱腔来说是不可能做到的。通过测音发现，同一音在一段或一句唱腔中出现两次以上就可能有两种或多种不同的数据，这些数据的差超出一个普通音差（22 音分）是常有的事，但无论是演（奏）员测音中的艺术指导或是观众都没有对它们的音准提出异议。另外，一个音在唱腔旋律中所处的位置、唱词的声调、人物感情、现场情绪等诸多方面，都会对一个音的音高或

是一个音程的宽窄产生影响。不仅如此，就是一个在听觉上认为相对稳定的音本身，从发音开始到结束在音律上也有一定的浮动。尽管乐器有相对的稳定性，但由于拉、推弓以及按弦力度的不同（主要指弦乐器）和其它人为的因素对音高都有一定的影响。最主要的还是人对音的感受。在戏曲音乐中，音高的要求是宽泛的，音在相对稳定的范围内可以有高、低的灵活性，这是民族音乐的特点。这也正是为什么用有固定音高的钢琴来演奏戏曲唱腔总觉得不对味的原因之一。由于这种对音乐的体验的不同，测音时就注意到了音的稳定度和音之间可浮动的范围。这就是报告中对音的稳定度和音程感的总结。

鉴于对北路梆子音乐的“律”的“精密”规定有一定的困难，我们必须从戏曲音乐特点的实际出发对测音的数据进行整理。除了上述的“音的稳定度”和“音程感”外，我们对 4、7 两音进行了细致的考察并已有初步认识。我们还通过音程关系归纳出一个音阶框架，又通过对部分演员的音高归纳，结合器乐反映出来的音阶形态，总结出整体的音阶以及各音的音位可浮动的范围。“报告”就是从这几方面着手的。

对于本报告还有几点需要说明。

我们不是站在评判或评论的立场上，从某一种律制或先入为主的某种观念为标准来讨论演员唱（或奏）的音高准确与否。而是在承认这种客观存在的基础上，通过演唱（奏）者，艺术指导及观众的认可，如实记录。

由于诸如篇幅或印刷等多方面的原因，本报告不可能将原始唱段和数据予以照刊。为了尽可能多地提供数据，本报告将根据上述几个专题对原始唱段及其数据进行整理，以提供参考。为了简明，方便读者，所有数据换算成“音分值”予以报告。

音的稳定度、音程感与音阶框架

音的稳定度是某个音在相对稳定时所能允许的浮动范围。是欣赏主体对这个音的音准的认可范围。超出这个范围即被认为是不准（俗称“走音”）。我们试图把这种心理体验通过较精确的数据揭示出来，使其量化。

测音时，共选择了十个单音进行测量。其中有在旋律中处于相对稳定位置的音、有属于经过性质的、时值并不很长的音，也有听觉上已感到明显滑动的音。数据如下：

表二：　　　　　　　　　　　　**单音测量数据表**

演　员	唱　段	板式	音	音的性质	浮动度（音分）	备　　注
李万林	五台县令	箭板	4	稳定	＋37	有词，“责”字
任建华	金水桥	滚白	7	经过	－35	
翟效安	四郎探母	慢板	3̇	第一字	－15	有词，“缺”字
翟效安	四郎探母	慢板	5	稳定	－20	
康桂兰	杨八姐游春	夹板	7	稳定	＋20	
张秀莲	血手印	慢板	4	滑动	－60	
吴天凤	杀庙	箭板	7	稳定	＋29	
贾粉桃	李三娘	箭板	7	经过	＋35	
张香平	金水桥	二性	5̇	稳定	－20	
胡锁玉	一句半	曲牌	2	稳定	＋18	板胡演奏

说明：①“音的性质”主要由某音的旋律中的位置及其功能而决定。“稳定”指一句或一段的结束音或是在唱腔中较稳定的音；“经过”是在一句唱腔中一音向另一音下行级进所经过的音，不在旋律的主要位置上；“滑动”是听觉上明显下滑的音；“第一字”是一个唱段的第一个字（词）的音，不好归入上面几种，因而单列。

②“浮动度”即指一个音从开始到结束在音高上的微小变化，不是指颤动幅度。“＋”（正）、“－”（负）符号表示浮动方向。“＋”为逐渐升高；“－”为降低；如“＋37”音即说明这个音从开始到结束升高了37音分。

以上10个音中，4、7两音属于特殊情况（后文专题详述）。若排除这两个音，根据其它4个稳定的音来看，其浮动度在“20音分”之内。由此可以认为，北路梆子对于一个音的稳定度在“20音分”左右。在这个范围内都被认为是稳定的。板胡的稳定音（＋18音分）尤其证明了这一点。

音准是一种关系，判断一个音唱或奏的准确与否，不能仅就一个音来确定，必须把这个音放入一个体系中或有另外一个（或以上）音作为参照才能判定。唱腔或曲牌中的所有的音始终处在运动之中，是动态的。从实际情况看它不可能也完全没有必要处于一个绝对固定的律位上。但某个音的音高在

这个体系中是否被认为合适，同一音程在多次出现时或宽或窄的经常变化，既能够给唱腔增添浓郁的色彩而又没有造成人们认为的“塌调”或“冒调”的感觉，这种音程的宽窄度在一个什么范围之内？这就是我们在测音中注意的“音程感”问题。

“音程感”即音之间距离的认可范围。我们将通过对北路梆子八度和四度的考察来获得“音程感”的“度”。为什么主要选择八度和四度两种音程呢？理由有二：

1. 先辈们的成果。“遍览世界上发达的民族和发展中民族的音乐，可以了解到如下情况：第一，八度音程是从儿童和男子的声音自然产生出来的；其次……八度是已被全世界公认的音程。……除八度外，四度也是一种被广泛认识的音程。”③

2. 实际中，北路梆子 5̇—5 八度是普遍和常用的音域，唱腔旋律多围绕这个八度进行。由高音向低音的八度下行级进（或环绕下行）在旋律中最为常见。四度 2̇—5、1̇—5，无论是上行、下行跳进或是级进都具有典型音调的意义。

八度 北路梆子的八度音程除个别情况外（如花脸的唱腔），大多数是由高向低下行级进的。多出现于句首（尤其是慢板）或箭板之中。在对八度音程测量的唱句选择时，我们注意到了一定要在一乐句之内有八度的进行。这样选择的目的，是为了使演员在没有伴奏的清唱情况下④，对一句中的八度音程有一种稳定感。在选择出的乐句中，有不受唱词影响的完全是拖腔的乐句（基本在箭板、流板之中），也有带少量唱词的乐句（多在慢板等其它板式中）。共测八度音程 14 组，数据如下：

	5̇—5
贾桂林（慢板）	1189
李万林（流板）	1228
（箭板）	1200
翟效安（慢板）	1205
（慢板）	1200
（箭板）	1198
吴天凤（慢板）	1200
（慢板）	1180
史红梅（二性）	1190
任建华（箭板）	1200

	3̇—3
李万林（流板）	1205

	1̇—1
杨仲义（倒板）	1234

	6—6̇—6	
段根昌（流水）	1200	1215

以上几种八度音程中，$\dot{5}$—5 八度共 11 个数据，最宽的为 1228 音分，最窄的是 1180 音分，两者音程差为 48 音分，这就说明，$\dot{5}$—5 音程在 1180—1228 音分之间都是可以被接受的。为了能够看出这一八度音程的总体倾向，我们取以上 11 个数据的平均值，为 1198 音分。如果想要获得总体的八度值的范围，就要取最宽的最窄的两个八度值个之中间的音分值，为 1204 音分。在 1204 音分这个律位上，可以有向高或向低 24 音分的范围。由此可以认为，北路梆子唱腔 $\dot{5}$—5 八度音程值的范围是 1204（±24）音分。超出了这个范围就会被认为是“冒调”（偏高）或“塌调”（偏低）[5]。

6—$\dot{6}$—6 八度是直接跳进，虽然有特点，但这种旋律类型只有花脸使用，并不具有普遍意义。它们的数据还是比较接近 $\dot{5}$—5 八度值或取中值的，并在其范围之内。

$\dot{3}$—3、$\dot{1}$—1 两种八度音程也不是北路梆子中有特点和有代表性的音程，它们偶尔出现在旋律中。从它们的音程值看，$\dot{3}$—3 八度为 1205 音分，接近 $\dot{5}$—5 八度值。$\dot{1}$—1 为 1234 音分，稍宽出 $\dot{5}$—5 范围 6 音分，1 音是北路梆子唱腔中最低的音，从人们一般正常感觉出发，越低的音其本身越偏低是符合人们对音乐的听觉习惯的。所以，$\dot{1}$—1 的 1234 音分可以被接受。

四度　作为八度的枢纽，在北路梆子中被广泛应用，也是北路梆子音乐中富有特色的曲型音程。我们对四度音程的选择注意到了两个方面：一是直接的跳进，共测 19 组；二是间接的级进，是从某音开始下行级进至它的下四度音为止，这类音程集中于 $\dot{1}$—5 四度音程上，也是 19 组。

在四度音程的两音之间，我们仍注意到了尽量不受词的影响，除杨仲义演唱唱段外，其它演员均无词。另外，也注意到了音的性质，除史红梅 $\dot{5}$—$\dot{2}$的音 $\dot{2}$音具有经过性质外，其余各组都可以被认为是较稳定的音。

表三已清楚地说明了每一位演员对于四度音程的宽窄的选择。从他们的取中值看，每位演员对于四度音程都有一个范围，也就是他们各自的四度音程感。由于 $\dot{1}$—5、$\dot{2}$—5两种音程在北路梆子唱腔旋律中应用广泛，可以作为北路梆子的有代表性的典型音程，所以，我们在对北路梆子四度音程作总体的考察时，是以这两种音程作为主要对象的。

表三： **四度音程测音数据综合表**

音程 / 演员	1̇—5	2̇—5̇	其它	数量(个)	差(音分)	平均值	取中值
贾桂林	510、512 500②、520③ 525			8	25	513	513(±13)
李万林	514②、500③	500	2—5 490	7	24	503	502(±12)
任建华	500、520	500		3	20	507	510(±10)
翟效安		500 505	5̇—2̇—2̇ 490、505	4	15	500	498(±8)
吴天凤		508、500 515		3	15	508	508(±8)
史红梅		525	5̇—2̇ 475	2	50	500	500(±25)
康桂兰	532、530 500			3	32	521	516(±16)
贾粉桃	500②	500		3	0	500	500(±0)
张香平	505	500②		3	5	502	503(±3)
杨仲义	529			1			
张宇平	510			1			
郎美莲			2̇—5̇—2̇ 490、490	2			
数量(个)	23	11	6	40		9	9
差(音分)	32	25	30			21	18
平均值	511	505	490			506	506
取中值	516(±16)	513(±13)	490(±15)			511(±11)	504(±29)

说明：①在1̇—5数据中，除贾桂林、李万林各有一个数据是直接跳进外，其他全部是间接的级进。跳进数据贾为520，李为500。

②数据旁圆圈中阿拉伯数字表示这个数据的数量。

③翟效安数据中5̇—2̇—2̇是当5̇—2̇直接跳进后紧接又—2̇音，下面两个数据是两个2̇与5̇音的音程值。

这两种音程的音程值都在500音分以上，i̇--5最宽的是532音分，2̇—5最宽是525音分，这就是说，它们分别有32和25音分的浮动范围。这样也可以用确定八度值及其范围的办法——取中值来归纳四度音程。其结果是：i̇5，516（±16）；2̇ 5，513（±13）其它音程。对于北路梆子其它音程的考察面是较窄的。如三度，7—2̇或反向进行较多，但7音作为北路梆子中较特殊的音将有专节报告；又如五度6—3̇或i̇—4属特性音程，也有专节报告，2̇ 5五度音程尽管有，但大多以“1”音作为旋律支撑点，突出了四度的稳定。因此，我们只有举两个实例对北路梆子的三度、五度音程予以了解：

例1. 贾桂林《审父》（慢板中拖腔）（杨成栋记谱）

①　②
……0 2̇ 7 6 5 | 2 i̇ 2̇ 7 6 5 4……
胆

	2̇	5	音程值
①	1182	488	694
②	1182	460	722
差			28

例2. 李万林《五台县令》（流板中一句）（杨成栋记谱）

……3̇·0 3̇ 7 6 — 5·6 7 6 — 5 — 4·5 3̇ — ……
小　阑干

	6	5	3	音程值(5—3)
	447	260	1135	325
	418	245		310
		235		300
差				25

从上两例可以看到，同在一句拖腔中两次或三次出现的音程的宽窄就不尽相同。五度2̇—5两次出现，旋律相近，音程差为28音分，取中值是：708（±14）。例2中三度5—3音程差为25音分，取中值：312（±13）。另外，例2中6—3四度音程差为29音分，取中值是498（±15）音分，虽然较前两种四度音程稍窄，但其音程感的范围都同它们相近。

二度音程在北路梆子中的情况是较复杂的，由于它在多处于旋律进行中的不稳定位置，即在某种相对稳定的音程中的级进中才多出现，所以，它是极不稳定的，随意性很强。如下两例：

例 1. 任建华《走雪山》(箭板)(杨成栋记谱)

…… $\overset{\dot{2}}{\dot{1}}$ — 7 6 5 ……; $\dot{1}$ — 7 — 6 — 5
主仆 135 145 225

例 2. 任建华《走雪山》(二性)(杨成栋记谱)

……| $\dot{1}$ 7 6 | 5 |……; $\dot{1}$ — 7 — 6 — 5
老哥哥 不 140 199 161

上两例同是 $\dot{1}$—5 四度音程，四度值一个是 505 音分，一个 500 音分相当接近，但在下行级进过程中，每个二度音程都有较大差异，最多差 64 音分(6—5)。这个实际的例子一是能说明二度在北路梆子中的不稳定性；二可以看出一个音由于其所处的旋律位置上的不同，即其功能的不同而音高会产生变化。另外，这一例还可反证北路梆子四度音程是具有相对稳定性的。

通过以上归纳，对于北路梆子的几种音程的音程感的范围基本清楚。由于八度和四度音程在唱腔旋律中的相对稳定性，我们就可以将这两种音程结合起来，根据对它们归纳的数据和相互间关系，描绘出北路梆子唱腔旋律的音阶的基本框架。这个框架是由一个八度内包含的两个四度音程(潜伏两个五度和一个大二度)构成：

	5	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{5}$
平均值	0	511	693	1198
取中值	0	516 (±16)	691 (±13)	1204 (±24)

这个框架有着重要的意义。北路梆子的唱腔就是围绕这个框架进行的。北路梆子的音阶形态也是在这个框架的基础上构成的。

4、7 两音和特性音程

北路梆子中的“4、7”两个音同蒲州梆子等剧种一样，长时间来受到普遍关注，不少文章对它们进行过介绍和描述。研究者们凭着敏锐的听觉发现了这两音与十二平均律(或其它律制)的音关系有差距，因而凭着自己对音关系的感觉来描述它们。或说它们较本位音高一点、或低一点，或说它们属于四分之三音或中立音等等。也有人在记谱中采用了“↑”、“↓”的符号来记录，以使这两个音在音高上区别于十二平均律的原位音。为弄清这两音在旋律中的实际音高，对这两音进行了重点测量。

由于音在旋律中的位置对音高有影响，所以，在选择这两音作为测音对象时，注意到了它们在旋律中的性质，基本提取的是处于相对稳定状态中的音。所谓稳定，即是指这两音在旋律中处于某句的开始、结束或是如箭板中的拖腔等较重要的位置上。又由于若确定这两音的音高，必须使它们处于其它音的关系上，而这个音又须是稳定的音。所以，在选择乐句时，我们使它们与“音阶框架”（5 1̇ 2̇ 5̇）的某个音相连，作为参照。对这两个音的测音数据分别见下表：

表四： **与 7 音有关的数据**

演员	2̇ — 1̇	1̇ — 7	7 — 6	6 — 5	差（1̇—7）
贾桂林		125 100	200	200	25
李万林		200	126 137	209 200	11
任建华	200	110			
翟效安	200	140 95	203	200	45
吴天凤		180	200		
史红梅	200	90			
贾粉桃	200	120			
张秀莲		90			
差	0	110	77	9	

表五： 与 4 音有关的数据

演员	5̇—4̇	4̇—2̇	2̇—i̇	i̇—5	5—4	差
贾桂林	150				110	
李万林				500	173 195 200 200	27
任建华					90 110 160	76
翟效安					96	
张秀莲	120	380				
贾粉桃	200 190				200	10
杨仲义				445	120 140	20
差	80				110	

上面两表所反映出来的 4、7 两音与骨架音的关系是非常明确的。同一个演员、同样的音程，其音程值相差很大。如翟效安 i̇—7 音两次相差 45 音分，接近小全音（187 音分）的四分之一音；任建华 5—4 音三次出现，高低两种竟相差 76 音分，宽于大全音（204 音分）的三分之一。

如果我们把所有演员的同一音程综合比较（竖看表），就看出 i̇—7 间和 5—4 间都相差 110 音分。极近于纯律的大半音（112 音分）。

无论从演员的角度观察（横向看表），还是从音程的角度观察（竖向看表），在理论上都可以认定，北路梆子唱腔中的 4、7 两音是绝不能把它们各自作为一个音位来规范的。这种认识，是根据这两个音与其它音（主要是音阶框架音）的关系而得出。但在实际中，无论是在演员（或演奏员）或是在观众们的心里，它们却只分别属于一个音，或是 7 音，或是 4 音。因为在实际旋律中，绝对没有在 6—i̇之间或 3—5 之音出现另外两个音的连续上行级进。

如果从数据出发，从实际音高出发，以四度音程的音程感范围（32音分）作为参照，就可以认定：$\dot{1}$—7之间和5—4之间共同的音程差110音分起码可以分作三种关系。从数据看，$\dot{1}$—7和5—4两音程音最宽的都是200音分，属于十二平均律大二度；最窄的都是90音分，属于五度律小二度，还有一种居大小二度之间的140音分左右的接近四分之三音（143音分）的一种关系。如果把相对稳定的"音阶框架"音作为不变量的话，那么4、7两个音就都具有三种不同的音高，即：4　$^{+}4$　$^{\#}4$；$^{\flat}7$　𝄳7　7（"+"表示升高一个四分音——半音之半；"𝄳"表示降低一个四分音）。

下面我们将$\dot{1}$—7和5—4两音程的相同的音差110音分分为三份，代入到音程中去，看看在北路梆子中这两个音程的大致范围：

$\dot{1}$—7 / 5—$^{\#}4$ }　90—126音分，取中值108（±18）音分

$\dot{1}$—𝄳7 / 5—$^{+}4$ }　127—163音分，取中值145（±18）音分

$\dot{1}$—$^{\flat}7$ / 5—4 }　164—200音分，取中值182（±18）音分

以上三种二度音程关系在实际唱腔旋律中，从我们所获数据的表面上看：$\dot{1}$—7间大二度（$^{\flat}7$）的应用极小，小二度（7）应用是多数，大部分都在90—130音分之间，大量经过音性质的7音也多在原位的范围。而对于4音，整体上三种基本平分秋色。另外从前表2中看，4、7两音本身的稳定性并不强，4音最大有60音分、7音有35音分的浮动度，而且有时向上（向高）、有时向下（向低）。证明了这两个音有一定的游移性。这种游移性不仅仅对于音乐的风格，而且对它们与其它音的音程关系，也有一定的影响。

特性音程是指在唱腔旋律中相对固定的、经常用于某一位置的、具有浓厚的本剧种风格特点的一种音程。因在我们所测北路梆子的三种特性音程中，有两种应用广泛而且与"4、7"两音有关，所以将它们放在这部分中予以报告。这三种特性音程是：$\dot{5}$—7；$\dot{1}$—4和6—$\dot{3}$—5。前两种表现为滑音，由高音向低音滑动，落在低音上延长。所以有人记谱将它们记为 $\dot{5}$⌊7 或 $\dot{1}$⌊4 。第三种是连续的五度上行及六度下行的大跳，是花脸唱腔的典型音调。

$\dot{5}$—7音程一般出现在一句词的中部、乐句的尾部。都有唱词。原记谱除贾桂林记成$\dot{5}$|7外，其余全部记成 $\dot{5}$⌊7 。这个音程共测得数据9个：

演　员	唱词	音程值	相当音高	备　注
贾桂林	“怪”	880	$^{\flat}7$	接近纯律大六度（584 音分）
	“伴”	880	$^{\flat}7$	
翟效安	“你”	810	7	接近纯律小六度（814 音分）
张秀莲	“险”	800	7	平均律小六度
吴天凤	“险”	825	7	
	“途”	834→805	$^{d}7$→7	7 自身渐高列 805 音分处稳定
	“女”	800	7	
史红梅	“英”	825	7	
贾粉桃	“人”	795	7	

以上 $\dot{5}$—7 六度音程有大六度、小六度和个别（吴天凤 834→805）接近中立六度（853 音分）的音程，但总的来看还是以小六度（7 音）为多。

$\dot{1}$—4 音程一般出现在乐句结尾部分，基本都在拖腔结束处，一般记谱为 $^{1}4$ 。共测数据 4 个：

演员	音程值	相当音高	备　注
杨仲义	600	$^{\sharp}4$	平均律减五度
吴天凤	693	4	接近中庸全音律纯五度 697 音分
任建华	655	$^{+}4$	
贾粉桃	745		

以上 $\dot{1}$—4 五度音程有四种关系。除前面已明确的由于 4 音的三种音高而造成它与其它音形成三种关系外，还有一种更宽的“五度”。这个五度（745 音分）介于纯五度（702 音分）与五度律小六度（792 音分）之间，较为特殊。

6—$\dot{3}$—5 五度上行与六度下行的连续跳进是花脸唱腔中的常用的典型音调，一般出现在句尾或段尾处。有时这三个音下都有词，有时两个音下有词。这个特性音程仅测两人，得数据 3 个，基本接近十二平均律。

	6	—	$\dot{3}$	—	5
段根昌		700		895	
张志强				900	

对音阶的综合

北路梆子的音阶总体表现为“七声音阶”。这里所要综合的所谓“音阶”

并不是指其音阶构成的音的数量，而是根据测音所获得的数据归纳出音阶中音之间的大致关系。

对音阶的综合首先从两方面分别进行：一是对唱腔音阶的整理；二是对器乐音阶的整理。为什么对它们分别整理呢？这是因为：

1. 唱腔受人物感情、情绪影响较大，尤其是唱词的影响，这些因素对音高都会产生作用；而器乐受以上因素影响较小，相对讲，音高固定。

2. 唱腔旋律与器乐旋律的主音不同。唱腔主音是 5。以 5—$\dot{5}$八度构成的音阶是唱腔旋律的支柱；器乐为唱腔伴奏时的大段过门的主音多为 1 音，尤其板胡左手的基本把位就在 1—$\dot{1}$之间，极少有 5—$\dot{5}$的进行。

3. 尽管演员们都有较深的演唱功夫和较高的艺术修养，但在实际演唱时，对乐队的依赖性还是较强的。再加上乐队对唱腔是满唱满跟，所以就对乐队在音准方面提出了更高的要求。因此，对器乐的音阶单独整理更有利于看清北路梆子音阶的现状。

唱腔的音阶 音阶是旋律中的音在一个八度内的排列。我们在测音时注意到了在一个乐句中八度内诸音的存在。在这个乐句中，又着重了拖腔部分。由于 5 音被认为是北路梆子的调式主音，所以我们对音阶的排列也从“5”音开始。

对“唱腔的音阶”的归纳首先从每一个演员入手。下面是所能选择到的在一个八度内有五个音以上的五位演员的数据的归纳，排列如下：

	5	6	7	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$\dot{4}$	$\dot{5}$
李万林（流板）	0	194	398 361	502	686	889		1228
翟效安（箭板）	0	200	403	498	698			1198
贾桂林（慢板）	0	200	374		700	889		1189
贾粉桃（慢板）	0		350	485	685	885	985	1185
吴天凤（慢板）	0	200	364	495	700	900	1000	1200
音分差		6	53	17	15	15	15	43

总的来看，对每个音来说，所有演员的总体的差是不大的。八度值差为 43 音分，属于能接受的范围之内（八度音程感的范围是 48 音分——见前）；7 音的差最大，有 53 音分，可以被认为是两个音位；其他各音之差都在 15 音分左右，都可以综合。我们还可以用前面的方法求它们的平均值以看每个音

的总体倾向；求取中值来看每个音的总体范围：

	5	6	7	$\dot{1}$	$\dot{2}$	$\dot{3}$	$\dot{4}$	$\dot{5}$
平均值	0	199		495	694	891	993	1200
取中值	0	197	390（±13）	494	693	893	993	1207
		（±3）	363（±13）	（±9）	（±8）	（±8）	（±12）	

通过综合后的排列可以看到，唱腔的“七声音阶”已经有了八个音位，7音位包括原位 7 和♭7 两个音位。（但这并不代表唱腔音阶的全部，因为 4 音数据太少，7 音和 4 音都不能反映它们的全貌。）

如果把上面这个音阶的综合数据假设为北路梆子各音较精确的律位，就会发现，在这些数据中包含着几种律制的音关系。有接近五度律的，如 993 音分；有接近纯律的，如 494、893 音分；有接近十二平均律的，如 199 音分；甚至有接近中庸全音律的，如 694 音分，等等。可以说这其中“诸律皆存”。

器乐的音阶 乐器所演奏的音从理论上讲应比唱腔中唱出的音相对稳定。它不受词的声调影响，尤其在演奏曲牌时，受人物感情的影响也较小。北路梆子主奏乐器——板胡的主要指位在 1—$\dot{1}$之间，再加上空弦，其常用音域在十度左右，因而音位也较固定。但演奏时运弓及按弦的轻重以及指法位置和指法顺序对音高稍有影响。如空弦：

张银楼（1＝A）		内弦	外弦
	拉弓	574	75
	推弓	570	78
	差	4	3

胡锁玉（1＝G） 内弦

386、380（由于运弓力度不同造成）

差 6

这些很小的差别，在实际演奏中，对听觉的影响微乎其微。尽管指法的顺序对音高的影响比空弦稍大，但同唱腔中音的浮动度比较还是相对稳定。

对器乐的测音，共请了两位演奏员演奏了五段乐曲，其中包括一句慢板过门、一段绕弦曲牌以及四支常用曲牌。因为器乐演奏的音相对稳定，所以我们有可能将所有数据以音阶的形式排出，然后进行综合整理。在一个音多个数据的情况下，根据这个音的音分值差，作出是否平衡的决定。如果它的差在一个普通音差（22 音分）之内，则取这个音所有数据的平均值，若它的

差超出了一个普通音差则分别列出。根据这个原则，我们对每一段乐曲都综合出一个音阶（器乐的音阶排列 1 —1̇；这个八度音域之外的通过移高或降低一个八度计入这个八度内）：

张银楼演奏	1	2	3*	4	5	6	7	1̇	数据量
慢板过门	0	192	392		690	892	1070	1210	39 个
绕弦曲牌	0	180	390	525	683	890	1085	1208	30 个
同音差		12	2		7	2	15	2	
平均值	0	186	391	525	687	891	1078	1209	

胡锁玉演奏	1	2	3	4	5	6	7	1̇	数据量
〔苦相思接柳青娘〕	0	195	395	535	702	903	1077	1187	63 个
							1110		
〔一句半〕	0	197		520	695	900	1090	1204	42 个
				492			1060		
				545					
〔苦相思接隔墙了〕	0	201	400	515	707	899	1055	1200	85 个
				549			1088		
同音差		6	5	57	12	4	60	17	
平均值	0	198	398	492	701	901	1055	1197	
				523			1079		
				547			1110		

通过对两位演奏员的每段曲牌的音阶的排列，对他们每人的特点以及音阶中音之间关系有了大致的了解。我们再将他们各自的平均值综合起来，看看器乐的音阶的总体概况：

	1	2	3	4	5	6	7	1̇
张银楼	0	186	391	525	687	891	1078	1209
胡锁玉	0	198	398	492	701	901	1055	1197
				523			1079	
				547			1110	
同音差		12	7	55	14	10	55	12
平均值	0	192	395	492→547	694	896	1055→1110	1203

在以上综合的“器乐的音阶”中，我们给音阶中大部分音在一个普通音差之内确定了音高，而唯独4、7两音不可能。如果结合在唱腔中对这两音的范围的划分（每个音位范围在36音分左右），以上4、7两音同音差都是55音分，所以只能将它们各自划为两个音位，一个是原位的7和4音；另一个是高或低了一个四分音的$^{\flat}$7和$^{+}$4音；鉴于这两个音在曲中出现较多，而且音程值极不稳定，所以在综合“器乐的音阶”的时候，只将这两个音各自限定最高音分值和最低音分值的范围之内。

在对唱腔的音阶和器乐的音阶整理之后，为了尽可能清晰地反映音阶中各音间的关系，下面将把北路梆子音阶的总体概况予以总结。

对音阶的总体概况进行总结首先两部分：一部分“组合的音阶”，一部分是“实际中的音阶”。

“组合的音阶”是通过前文对各种音程关系的整理，在八度和四度所构成的“音阶框架”的基础上，加入其它音组合而成的音阶。这个“其它音”也是根据它与音阶框架中音的关系而加入的。

“实际中的音阶”即是本节中整理出的“唱腔的音阶”和“器乐的音阶”的综合。这两种音阶是根据旋律实际进行中音阶各音的连续性排列出来的。但是这两种音阶的主音不同。为了多方面地了解它们，在综合它们时，也将器乐的音阶以5—$\dot{5}$排列。虽然它的主音改变了，但音程间关系未变，便于对比。由于器乐的音阶中5音只有一个，所以，只有将它的八度值假定为1200音分。

在表六中，我们拟分别列出每个音的平均值和取中值。平均值体现着某个音的总体倾向；取中值客观反映了这个音在北路梆子中的总体音高范围。由于4、7两音在实际中观念上都分别是以一个音出现的，所以对这两个音既不能平均又不能取中，只能客观地记录其最大值和最小值之间的范围。

表六是对相对稳定的音程关系和音在音高方面的总体概括。从表中可以看出几个问题。首先是$\dot{1}$音的音高，其音分值差是47音分，已超出了四度以及除了八度之外任何音程的音程感范围。原因何在？问题在两类音阶中。“组合的音阶”中的$\dot{1}$音偏高，最高可达532音分。而“实际中的音阶”的$\dot{1}$音偏低，最高才到509音分，最低485音分，其音分值差在24音分。表面上看，$\dot{1}$音音高的幅度较大是两种不同的整理方法造成的。但实际上说明了一个问题，即：四度（$\dot{1}$—5）音程在以八度为单元的旋律进行中，其音程偏窄（音程值小）；而在以四度本身为单元的旋律进行中，其音程相对稍宽（音程值大）。

表六：　　　　　　　　**北路梆子音阶综合表**

<table>
<tr><th colspan="3">音阶
项</th><th>5</th><th>6</th><th>7</th><th>1̇</th><th>2̇</th><th>3̇</th><th>4̇</th><th>5̇</th></tr>
<tr><td rowspan="2">组合的音阶</td><td colspan="2">平均值</td><td>0</td><td>207</td><td rowspan="2">311—421</td><td>511</td><td>693</td><td>888</td><td rowspan="2">998—1108</td><td>1198</td></tr>
<tr><td colspan="2">取中值</td><td>0</td><td>210
(±10)</td><td>516
(±16)</td><td>691
(±13)</td><td>887
(±13)</td><td>1204
(±24)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">实际中的音阶</td><td rowspan="2">唱腔的音阶</td><td>平均值</td><td>0</td><td>199</td><td rowspan="2"></td><td>495</td><td>694</td><td>891</td><td>993</td><td>1200</td></tr>
<tr><td>取中值</td><td>0</td><td>197
(±3)</td><td>494
(±9)</td><td>693
(±8)</td><td>893
(±8)</td><td>993
(±8)</td><td>1207
(±21)</td></tr>
<tr><td colspan="2">器乐的音阶</td><td>0</td><td>202</td><td>361—416</td><td>509</td><td>698</td><td>901</td><td>993—1053</td><td>1200</td></tr>
<tr><td colspan="3">音分值差</td><td></td><td>26</td><td>110</td><td>47</td><td>26</td><td>27</td><td>123</td><td>48</td></tr>
</table>

表中的第二个问题是 4 音和 7 音。这两个音在“组合的音阶”中的范围都是 110 音分，而在“实际中的音阶”中的范围仅在 55 音分（7 音）和 68 音分（4 音）。这是因为“组合的音阶”中的这两音是综合了各种音程而获得数据，其中包括特性音程，可以说，这个数据是北路梆子中所有这两个音的总体反映。而“实际中的音阶”中的这两个音所反映的是在唱腔中常用的、相对稳定并在一系列音中顺次进行的实际。从这个角度来认识这两个音，也可以说明：♭7 和♯4 音在北路梆子中是不带有普遍性的。

如果我们把上表中每个音的所有数据都综合归纳在一起，就是北路梆子音乐中所有相对稳定的音程和音的总体的最全面的概括：

5	6	7	1̇	2̇	3̇	4̇	5̇
0	207	311—421	509	691	888	985—1108	1204
	(±13)		(±24)	(±13)	(±14)		(±24)

结　　语

测音技术在音乐领域的应用，为音乐研究开辟了新的天地。1884 年英国语音学家兼物理学家和数学家埃利斯《关于现存的非和声音阶的运用音高测定器的观念》⑩一文的首次发表，成为“民族音乐学”这一学科正式确立的标

志。从那时起到现在的百多年间，测音作为一种手段在音乐领域的应用日益广泛。虽然我国近些年来对这一手段的应用不断发展，但对戏曲音乐，尤其是对唱腔的测音还是不多的。这次我们组织的对北路梆子的测音是继 1988 年运城蒲州梆子等五个地方剧种测音后的第二次大规模的测音。

这次测音获得的大量的北路梆子唱腔、曲牌和乐器的数据，为今后对它们的研究留下了宝贵的材料。通过对数据的初步整理，我们已经取得了一些成果，并对一些我们一直关心的问题有了初步的或较明确的结论。

“乐制”的研究是专业性很强的一门重要的学科。某地区乐制的形态是包含着多种因素的。首先，它必以传统为基础。任何一位演唱（奏）者在初受音乐熏陶或音乐教育的时候，都是传统的继承人。其次，它又受着时尚的影响，每代人在继承传统的同时都在扬弃。所以，在动态的传统中可能会包含着历史上固有的和在发展中外域进来的以及经过吸收、同化过来的东西。一代人综合了新的形态成了下一代人的传统，新的不断成为旧的，音乐就是在这种不断丰富的发展中谱写着它自身的历史。在这个过程中，文化环境对传统的影响较大。就当代来说，音乐学府视唱练耳的强化教育、西洋键盘乐器的广泛应用、乐队扩大、西洋乐器和配器手段的普遍应用以及在某一种文化氛围中观众对演唱者（尤其是歌曲）的要求等等，都会对一种传统的地方特色以强烈的冲击。北路梆子正反映了这一事实。通过对北路梆子的音程和音阶的数据的整理可以看到：纯律、五度相生律、十二平均律的各种音程关系都包含于其中。甚至还可以把具有部分中立性质的 4、7 两音视为阿拉伯民族乐制（四分之三音体系）的影响。所以，从表面上看，北路梆子现在处于“混合乐制”的状态。但这只是表面现象，如果我们再进一步深入地研究，一定会有更深层的收获。

人类在未进入南极之前首要的目的就是进入，但当人们踏上了那块神秘的土地后，才能发现那里到底是怎样的丰富，从而重新认识它的价值并逐渐揭示它的奥秘。测音工作也是如此。当我们朝着既定目标努力时，我们不止一次地发现新的问题，不断有新的收获。它告诉我们，测音不仅对北路梆子音乐形态和传统的研究有着重要的意义，而且对北路梆子的发展也有着不可忽视的现实意义。测音为北路梆子及今后的发展提供了一套科学的数据。具体说是在对演员（演奏员）的培养、训练、要求等方面在音乐上指出了一条发展道路。这是使我们非常高兴的收获。

前面已经申明，由于多方面的原因，本报告不可能将所测唱段的原谱以

及测音的所有数据照原样发表，只好就初步整理后的数据尽可能多地刊载出来，作为一份资料提供参考。由于它是一份资料，所以对于一些理论性的学术性较强的问题在报告中不可能涉及太深或根本没能提出。所有那些问题有待于对北路梆子音乐或是对戏曲音乐感兴趣的师长、学友们共同研究、探讨，使北路梆子音乐在理论研究上能有一个新的发展。另外，这份报告到底能够提供多少信息，能否作为一引起理论课题的参考资料，我们期待着它不仅为北路梆子、为戏曲音乐，而且要它无论对音乐本体以及音乐学范畴诸学科的研究，都作出一定的贡献。

由于缺乏理论的指导，更缺乏实践经验，尽管尽了最大的努力，但囿于我们的水平，一定会存在很多问题。所以衷心期望专家、同仁们能对我们的工作及其方法等各个方面提出批评和指导，以推动这项事业的发展。

注释

①箭板，“箭”字本文用北路梆子习惯用字。

②见缪天瑞《律学》，第1页。

③见“民族音乐学”的奠基人，最早采用测音手段研究音乐的英国语音学家兼物理学家和数学家埃利斯（A. J. ELLIS，1814—1890）所著《论各种民族的音阶》一文，载董维松、沈洽编《民族音乐学》译文集，第24页。

④这次测音，一开始完全由演员清唱，测了吴天凤、史红梅两位演员后，考虑到没有过门时演员演唱的困难，和为了保持一段唱腔的相对稳定，加入了板胡，只伴奏过门，演员唱时不拉。

⑤测音中，我们也测得两组这个八度值为1245音分数据，都被认为是演唱不准。

⑥此文在第二年修定发表时改名为《论各种民族的音阶》。

目　录

● 广东音乐专栏

专栏协调人：罗小平　陈浚辉

赵宋光●**有关钢琴教学与广东音乐的两点意见**
刘彤文●**树立精品意识　讴歌时代精神**
——1990—1996广东省音乐创作概述
冯明洋●**大文化视野中的岭南音乐**
——广东省音乐学术研究近况
●附录一/黄家齐辑：**广东音乐论文索引（1990—1996）**
●附录二/陈天国辑：**潮州音乐论文篇目续辑（1992—1996）**
●附录三/陈浚辉辑：**广东汉乐与客家山歌文章篇目索引**
●附录四/谢导秀辑：**广东古琴研究会大事记与文章索引**
陈天国●**潮州音乐研究中的几个问题**
陈浚辉●**南国乐坛　百花齐放**
——近年来广东省的音乐表演艺术概况

陈浚辉●**广东省社会音乐生活特点（1990－1996）**
何　平●**星海音乐学院岭南音乐研究概述**
星海音乐学院钢琴系●**星海音乐学院**
本科钢琴演奏专业教学大纲
李　晓●**多层次、立体化地塑造高级钢琴人才**
——钢琴主科教学大纲的修订与课程结构改革
星海音乐学院师范系钢琴教研室●
深化钢琴教学改革、开拓新的路子
——数码钢琴集体课教学研究及成果
黄天东　钱文瑛●**成功的道路**
——全国钢琴比赛获奖后的思考
谢　耿●**琴声逐浪高　未来更辉煌**
——广东钢琴业余教育发展概述
●**佛山南方电子音像公司简介**
杨　霓●**钢琴制造业中的一颗新星**
——广东哈利臣钢琴有限公司简介
陈浚辉辑●**1990－1996广东省音乐大事记**

有关钢琴教学与广东音乐的两点意见

赵宋光

【**编者按**：本文系作者在《中国音乐年鉴》第七届学术研讨会（一九九六年十二月五日/广州）上所作的专题发言，并授权本书编者整理加工。现文由编者进行压缩修改，标题根据文本内容加按。】

本届研讨会讨论钢琴教学和广东音乐，这是两个距离很远的题目。故意拉开距离，表明了组织者对当代中国音乐发展的主张。我很赞同这主张。

钢琴教学的广泛开展，是十几年来在我国掀起的社会文化新浪潮。钢琴教学的重要不仅在这件乐器是高度现代化的，而且在对乐理学习，对理论思维和多声部音乐思维的培养有重要作用。钢琴教学有专业和普及的双重身份，有实践和理论的双重功能。

星海音乐学院钢琴系提出了钢琴专业教学内容和形式的五个方面，确立了课程建设的较高目标，在教学改革上迈出了一大步。天津音乐学院陈云仙先生提出了钢琴教师自我教育的三大方面：首先要以演奏家的实践为基础，同时作为教师要好好研究学生心理与教学法，而为了提高全面素质，要进行人文科研，要研究钢琴艺术和钢琴教学的历史，要写出有理论深度的科研论文。我很赞成，因为我觉得，提高钢琴教师的素质是钢琴教学提高质量的根本。

在钢琴教学领域里，我觉得首先是要把欧洲钢琴艺术和教学学到家，不急于要求民族化。魏廷格先生提出的钢琴民族学派的目标设想是很好的，或许到2020年再做起来为好。钢琴这件乐器，它的艺术和教学经验，是欧洲人在几百年间创造出来的，我们要认真学一个时期才学得好。听说现在出版的考级曲目乐谱版本里竟出现几千处印刷错误，不但学生不知道哪些是错的，

连教师也不见得知道。走样走到这种地步，太可怕了。我想第一件事要把版本校订工作做好。学得像样，才谈得上进一步发展。还要澄清一下，学外国学得像并不等于只培养独奏家。欧洲的钢琴教育文化是多层多面的，社会上的各阶层各年龄段都从钢琴教育受益。我们学，学得要全面。中国音乐学院的肖承兰先生特别强调要重视普通中学课余钢琴学生的音乐教育，认为其意义不亚于音乐学院附中钢琴专业。这个见解蕴涵很深，我很同意。

我自己对钢琴教学内容的增添设想，可能也要到2020年以后来做。对此，我问厦门大学音乐系的郑兴三先生两个问题：一是视奏能力能不能培养，要不要训练？二是键盘和声和即兴编配算不算钢琴基本功，要不要设这样的课程？我自己的想法是，视奏是有方法可传授的，视奏能力是可以经过训练得到提高的。要给钢琴学生开出一个浏览曲目的单子，几年内要亲手在键盘上浏览过这么多曲子。键盘和声，从前是连学作曲的都不练，现在作曲系和师范系有这样的课了，那么可不可以提前到少年阶段开始呢?第三个问题，我当时设问郑先生：可不可以要求有钢琴专长的年轻人，能看着二四谱、工尺谱在钢琴上即兴发挥？这个想法也可以冷冻起来，到2020年暖过来再考虑。

关于广东地区的地方音乐研究，有它的重要性。广东是南北文化汇流的地区。一方面有中原文化南迁新发展，另一方面有古代百越诸民族音乐文化的传承发展。这地区跟环太平洋南线各岛屿上诸民族的音乐文化有亲缘关系，可以算作跨国的文化。近百年来，欧风东渐又领其先。当前改革开放新探索，又走先一步。在这样的古今南北中外关系交织中来研究广东地区的音乐发展道路，会给中国音乐史的研究提供一些新的视角，引发一些新的争议。

那么，“广东音乐”兴起的生态条件究竟是什么呢？我领会，这问题是指：以所谓“广东音乐”为代表的、达到如此广泛雅俗共赏程度的、近现代新兴的民族器乐品种，曾是在什么样的文化生态条件下发生发展起来的？今天我们能否自觉地再创这样的文化生态条件？

为什么我要用“以所谓‘广东音乐’为代表”这样一个词组？因为，源于“番禺广府”的民族器乐乐种，由于在二、三十年代的上海形成而被当时的公众称为“广东音乐”，这虽有原因，但并不确切。当时上海租界的“四大公司”都是粤港老板开的，雇员大多是广东人，适应这些市民的文化生活需求，从番禺广府请走了民族器乐社伙，这清新风格立即引起上海市民注意，一时广为流传，就被称为“广东音乐”了。但是，音乐史家们都应该知道，在此之外，还有客家汉乐和潮州细乐，几百年间也在广州省的一些地区传承发

展，在海外华人聚居地，如果“客属”和“福老”居多，后两者可能比广府音乐更为当地百姓熟悉，这也是不可忽视的事实。因此，今天我们用“广东音乐”这个名词的时候，必须清醒地意识到，不管我们自己的习惯观念如何，这名词客观上涉及了两个不同范围的概念，较小范围指曾经传播全国的广府音乐，较大范围涉及包括三个南迁民系的民间器乐品种在内的广东地区音乐。今天我们思考如何再度振兴雅俗共赏的民间器乐品种时，宜取更广的视角。

前天讲到音乐学理论研究时，我曾经提到岭南不如北京那样梯队整齐，治学严谨，有人说那不是南北差异，而是省级不如国级，可以理解。今天我要反过来寻找岭南的优势。我认为在演奏实践方面，岭南有突出的优势，当年广东音乐兴起就跟这优势有关，这里面也就蕴藏着振兴民间器乐所需要的特殊生态条件。就这方面而论，未必市级、省级就不如国级、国际级。

现在，我试图对广东音乐的特殊生态条件作以下概括：

一、重奏的多声性的器乐演奏传统。这种活动形式，当地习称“私伙局”。我现在想援用“社伙”这个词。几架乐器在一起奏同一个曲牌，各有各的独立个性，有活跃的旋律思维，旋律样态有丰富的变异性。就像余其伟说的：没有两次是一样的。这就是非彭修文传统，非和声学声部写作规范的传统。这个传统，有没有受到珍惜？有没有得到有意识的保护？往往一讲正规化，讲的就是中央正统、西方正统，不知道自己民族民间还有可贵的传统。

二、以工尺谱、二四谱为本的润腔基本功。工尺谱、二四谱是传统音乐世代传承的重要依据，但是教谱学谱的过程还有口传心授的一面，学的人必须把活的润腔本领学到，才算学会。有特定风格的润腔本领，也是基本功。我并不是说不要学五线谱，不要学视唱练耳，我是想提醒音乐教育机构注意，除了这些，民族器乐演奏还有自己独特的基本功，不能不学。

三、器乐与声乐相互沟通，未被切断。二十世纪初在广府地区为培养民间琴师而出版的曲牌传本，都是“粤讴”所用的曲牌，每个曲牌都是可以填词演唱的。琴师的学生，不但要学奏，还要学唱，不但要学唱谱，还要学带词唱曲调。在这类半专业的、半职业化的音乐教育体制里，器乐、声乐之间的血肉联系是没有被切断的。这一特点对人才素质培养的优势，不能不引起我们深思。今天的专业音乐教育要不要考虑这问题呢？

四、器乐与古典诗词意境的表里相托，未被破坏。中国传统器乐的意境内涵，与古典诗词有密切关系，研习音乐的学生必须下功夫学好古典诗词，会

吟会解，会背会赋，有这样的文学修养，方可指望能深刻领会器乐的意境。这既是关系到器乐演奏心理的音乐美学问题，又是器乐艺术家培养途径的音乐教育学问题。这样的传统，我们是否继承了呢？

五、借物言志的人格意识。器乐艺术在我国的漫长历史发展，达到了这样的审美高度，可以说是“高文化审美意识”的表露。在大家熟知的曲名里，有《雨打芭蕉》、《双飞蝴蝶》、《饿马摇铃》这样一些词语，表面听来都是自然景物，但背后都有人格境界的寓意。这也正是我国传统器乐的标题性不同于写实写景标题之处。从这样的审美高度出发，在对传统曲牌进行表演加工、二度创作发挥时，就着力于人格境界的刻意寻求，不流于浮华虚饰，而达到深层创新。

在以上五点内在文化生态条件的基础上，配合天时地利的机遇，顺应新的物质经济环境，增添了另外两个特色：

六、大胆吸收外来乐器，形而下者谓之器，在形而下层面，我国的民族器乐从来就是不封闭的，汉唐以来就是如此，在二、三十年代“广东音乐”兴起于上海时，曾采用小提琴、“色士风”、木琴等，开放程度大于今天。

七、服务于都市文化娱乐生活，打破雅俗界限。番禺广府的社伙并不自封清高不沾红尘，而愿意受聘来到大都市，为同乡商界的文化娱乐生活效劳，提高通俗音乐的品位。

倘若把我们今天的生态条件跟二、三十年代生活在大上海的番禺社伙相比，经济生态环境好得多，但是文化生态却不如，这是由于一些重要的传统文化观念遭到了破坏，不知珍惜，不受重视。

怎样恢复良好的内在文化生态？可以创造宽松的小气候。好比北方的大棚蔬菜。蔬菜在北方冬季得以盛产，所需要的生态条件并非广到无边，无须改天换地，有大棚跟原有的日照、水、肥结合，就够了。八十年代后期，我曾试图筹建“传统乐种研习系”要求开设一些有特色的课程：民乐重奏基础训练与口传心授的即兴创新演奏结合，工尺谱、二四谱的读谱唱谱基本训练，器乐学生兼学声乐润腔，音乐文学修养课程，史学人文修养课程，传统曲目挖掘编曲试奏。黄锦培先生现在在加拿大大概正在指导这样的重奏训练。

人们常常讲到“窝里斗”。我认为窝里斗是由于生态环境空间太窄小。如果我们能创设民族器乐表演创新的宽松小气候，大家的创造才能都得到施展，就易于平息无谓的窝里斗。沿着传统乐种研习方式这一思路，今天我建议办六个重奏团，分别研习广府社伙、潮州细乐的客家汉乐。为什么不是三

个团，而是六个团？这是“孖仔”〔mā zǎi〕结构，同一乐种有两个团互相竞赛，各请各的导师，各创各的曲目。参加重奏团的成员，主要任务是创造重奏艺术，不要参与评述争论。为了生态的宽松，要按邓小平同志提倡的办法：埋头干，不争论。重奏团成员不是不作理论研究，不是只要实践不要理论，他们的理论研究应当侧重正面开发，开发传统曲目的精神境界，开发死谱活变，口传心授的技法特色，对挖掘的古谱进行新的解释，等等。各自作正面的开发，不要你攻我我贬你。到一个阶段之后，开几台音乐会互相观摩。

由于组织这样的重奏团可同培养研究生的教学目标吻合，所以在学院里办起来比较自然。但也并不排斥另外的可能：为适应社会生活的需求，由省、市、县的音协或文化厅局来组织和领导。

那么，是不是这样的重奏音乐会就无人评论了呢？评述和估价，这事交给北方的理论家来做。开音乐会时，请中国艺术研究院音乐研究所组织传统乐种研究的全国专家来评。这样的评奖就会跟现下那种赶时髦创名牌的评奖大不相同了。我们可以探寻一种以学术研讨为主线来进行的，具有科学性和客观性的民族民间重奏艺术评估方式。

树立精品意识 讴歌时代精神

——1990—1996 广东省音乐创作概述

刘彤文

进入 90 年代，随着改革开放的逐步深入，商品经济一浪高一浪地扑向南粤乐坛，音乐创作如何面对经济改革，如何适应以“经济建设为中心”的环境，是南粤作曲家们所面临的新的课题。在这种形势下，广东省音乐家协会于 1990 年 7 月召开了第四次会员代表大会，确定了“要下大力气抓好音乐创作的繁荣”为本届协会的主要工作任务之一。这一主旨的确立，使广东省的音乐创作出现了良好的转机，涌现出一批优秀的音乐作品。现就 1990 年以来广东省的音乐创作情况进行一次回顾性的概述。

1990 年 6 月，在省音协第四次会员代表大会召开之前，有两场个人作品音乐会对南粤乐坛产生了一定的影响，对广东省的音乐创作起到了一定的促进作用。即由省音协和星海音乐学院主办的“李方作品音乐会”和“廖胜京

作品音乐会”。李方是星海音乐学院作曲系的应届毕业生，对于一个学生举行个人的作品音乐会，这在南粤乐坛尚属首次。因此，当时的省音乐界领导及专家都十分关注，赵宋光、谭林两位音乐家亲自担任艺术顾问。这场音乐会有几首作品令人耳目一新，倍受好评，如钢琴组曲《风情》；《B 小调狂想曲——为小提琴与乐队而作》；交响诗《蓝花豹》等。在钢琴组曲《风情》中，作者以淳朴的民间素材、色彩性的和声语言，精致的结构，描绘了祖国各地不同的风土人情。而在“廖胜京作品音乐会”上，除了再次领略到作曲家在创作生涯中的一部分优秀作品外，让人们感到清新的是廖先生在近期创作的钢琴组曲《24 首中国节令民俗素描》中的《立春》、《雨水》、《惊蛰》、《春分》、《清明》、《谷雨》和《立秋》。作者运用两种感情色彩不同的民间调式，在同一曲子中作同主音综合，也即所谓综合调式来进行构思、写作，使得作品的情感倾向不再那么单纯，而显得有些矛盾、难辨。作者这一手笔十分引人注目。继这两次作品音乐会后，广州军区战士歌舞团举行“42 首新歌试唱音乐会”。这批歌曲是由该团组织的白湖歌曲创作笔会的词曲作家创作的，广东电台择其佳作录制推广，并以《站起来的太阳》为名出版了歌曲集。

随着省音协四次音代会的召开，一批反映时代风貌、贴近现实生活的优秀音乐作品更是应运而生，并且在全国性的比赛当中获得荣誉。如《开拓者之歌》（郑南词，雷雨声、杨余燕曲）在中央人民广播电台主办的 1990 全国广播新歌联环杯征集评奖中荣获广播新歌金奖；由西彤作词、吴国材作曲的《为你倾心》和《奉献》分别荣获歌曲编辑部主办的 '90 全国十大金曲奖和中国艺术研究院主办的 1990 您最喜爱的影视歌曲奖；《生日祝贺》（唐瑜词，徐东蔚曲）获文化部群文司等单位主办的全国农民歌手邀请赛作品奖；陈述刘创作的合唱组歌《乡音》荣获首届江西省音乐舞蹈艺术节创作二等奖。在器乐作品方面，曹光平创作的《四重奏——为长笛、圆号、大提琴和钢琴而作》在美国第二十一届国际作曲比赛中获得荣誉奖，为我省乐坛争得了荣誉。

几年来，在省委宣传部的关怀和支持下，在社会各方面的帮助下，省音协团结广大专业和业余的作者，推出新作，丰富人民群众的文化生活。从 1991 年开始，通过各种方式和渠道，组织词曲作家先后赴粤北山区和珠江三角洲等地参观访问，体验生活，展开创作活动。1992 年 4 月，省音协与省文化厅联合召开“广东省音乐创作座谈会”，来自全省的 50 多位词曲作家参加了会议，集中研究、总结全省近年来音乐创作的经验和存在问题，落实音协理事会确定本届任期内举办第五届羊城音乐花会的创作计划。同时与有关单

位多次举办创作评奖活动，如1991年的“建党70周年歌曲创作评奖”，1993年的“羊城音乐花会音乐作品评奖”，1994年的“全省青春歌曲大赛”、“全国性的少年儿童歌曲创作评奖”，1995年的“新三字经歌曲征歌评奖”、“祖国在我心中新歌创作大赛”，1996年的“首届家庭之歌征歌评奖”，以及1995年、1996两届“广东音乐新作大赛”等。通过这众多的创作评奖活动，涌现出一大批富有岭南特色，内容充实，反映时代精神，健康向上的优秀音乐作品，其中包括歌曲：《春天的故事》（叶旭全、蒋开儒词，王佑贵曲）、《珠江大合唱》（郑南词，郑秋枫、刘长安曲）、《共举辉煌》（郑南词，郑秋枫曲）、《民族风情音画》（朱诵邠曲）、《中国的太阳》、《欢乐的颂歌》（房晓敏词曲）、《我们珠江人》（郑成伟词，曹光平曲）、《凌云志》（郑南词，曹光平曲）、《珠江潮》（陈锦昌词，陈葆坤曲）、《海的影集》（吴苏宁词，黄英森曲）、《在这鹿回头的地方》（王槐光、陈心亮词，黄英森曲）、《颂歌献给亲爱的党》、（郑成伟词，房晓敏曲）、《清平乐·晚春》（何平曲）、《雨微微》（陈纤曲）、《中国永远辉煌》（瞿琮词，歌阳曲）、《珠江口》（许军军词，卢庆文曲）、《七色花》（陈坷词、马启谋曲）、《跟我去南方》（秦庚云词，陈述刘曲）、《延河——珠江》、《是你留下一席话》（郑南词，刘超曲）、《天涯走笔》（黄英森曲）、《月光下的沙鸥》（冯少佳曲）、《小溪和大海》（郑南词，房晓敏曲）、《月亮勾勾》（孙加慎词，房晓敏曲）、《春风是爱心》（陈述刘曲）、《漓江飘流曲》（黎琮词，曹光平曲）、《家爱我，我爱家》、《尊长辈，习礼仪》（房晓敏曲）等。器乐作品：《凤凰涅槃》（打击乐与乐队，房晓敏曲）、《强者》（交响乐，刘超曲）、《b小调狂想曲》（小提琴与乐队，李方曲）、《风情》（钢琴独奏曲，李方曲）、《惠安女》（琵琶与乐队，程大兆曲）、《夏日遐想》（广东音乐，朱诵邠曲）、《静夜思》（琵琶独奏，肖江、方锦龙曲）、《尧》（民乐重奏，程大兆曲）、《敦煌想象》（筝协奏曲，李炜曲）、《神农架印象》（琵琶与弦乐队，方天行、方锦龙曲）、《工尺合仕上》（广东音乐，李助炘曲）、《黄河随想》（中阮与乐队，房晓敏曲）、《塞外琶琶》（琵琶协奏曲，许昭雄曲）、《节日进行曲》（管弦乐，金友中曲）、《畲歌》（双长笛与钢琴，陈述刘曲）、《虎门魂》（交响序曲，徐兆基曲）、《为长笛、大提琴与钢琴而作》（三重奏，陈述刘曲）、《蓝花豹》（交响诗，李方曲）、《觅》（小提琴与钢琴，房晓敏曲）、《村间小童》（广东音乐）、《春满羊城》（广东音乐）、《昭君出塞》（二胡与乐队，房晓敏曲）；以及舞蹈音乐和影视音乐：《潮汕赋》（南方歌舞团创作）、《周恩来》（电影配乐，程大兆曲）、《商界》（电视配乐，程大兆曲）、《寡妇村》（电

影音乐，获第十二届电影音乐金鸡奖提名，程大兆曲)、《痴男靓女》(电影音乐，获1992年“小百花”最佳作曲奖，李方曲)、《广州故事》(电影音乐，李方曲)、《徐霞客》(电影音乐，李方曲）等各种类型的器乐作品。这些优秀的音乐作品在题材上各种各样，十分广泛，有较高的思想内涵，是我省近年来在音乐创作上所取得的丰硕成果，使我省的音乐创作出现了前所未有的繁荣景象，为我省的音乐创作打下了坚实的基础，积累了许多创作经验，充实了我省的音乐艺术舞台，对促进精神文明建设起到很好的作用。

由于多年来的努力，我省的音乐创作逐步适应社会机制的转变，并且不断的取得进展，许多优秀作品纷纷在全国乃至国际音乐创作评奖中获得荣誉，在国内外引起了一定的反响，获得高度评价，如在中国音协主办的建党70周年全国歌曲征集评奖中，房晓敏创作的《欢乐的颂歌》，杨庶正、郑南创作的《五彩缤纷的大地》荣获优秀创作奖，于林青创作的《黄河纤夫曲》获创作奖。郑南作词，雷雨声、杨余燕作曲的《开拓者之歌》荣获全国第七届音乐作品（进行曲）评奖二等奖。在第二届全国民族管弦乐——小型民乐作品征集评选中，陈葆坤的《新春锣鼓》获一等奖，李助炘的《水乡即景》获三等奖，龙伟华的《诗》和张珠、曾哲的《花城月夜》获创作奖。在中国音协、《音乐创作》编辑部等单位主办的少年儿童钢琴作品征集评奖中，朱诵邠的《三声部赋格》获一等奖，《练习曲》和司徒羽创作的《云追月》获三等奖。在1994年中国第二届交响乐作品比赛中，程大兆的《第二交响乐》荣获二等奖。陈述刘创作的《处处胜景悠悠情》获全国中华戏曲新歌大赛（专业组）创作二等奖。曹光平创作的《绿茵情》获第一届世界女子足球锦标赛海内外征歌评奖第二名。在国际音乐创作比赛上，曹光平创作的《夜思》(埙与筝）荣获第四届美国纽约长风国际中国民族器乐作品作曲比赛第一名，房晓敏创作的《五行》(为二胡、笛子、扬琴、琵琶和古筝而作）荣获美国纽约第一届长风奖国际中国民族器乐作曲比赛首奖。这些精品，无论是在思想内涵上，还是在创作技法上，都有很高的水平，成为我省音乐舞台上久演不衰的优秀作品，尤其是在庆祝建党70周年的大型音乐晚会和羊城音乐花会上，这些精品大多成为主要的献演节目，深受人民群众喜欢，对弘扬民族精神和时代精神作出了不可磨灭的贡献！

除此之外，几年来，我省的一些作曲家还出版个人的作品集和举行个人的作品音乐会，如《冯少佳歌曲选》(广东高教出版社出版)；李名方作品音乐会，黄英森作品音乐会，朱婕作品音乐会，以及星海音乐学院作曲系教师

作品音乐会等等。这些作品音乐会都引起音乐界的关注和好评。

综上所述，几年来我省在音乐创作上是取得了十分突出的成绩，涌现出一批批富有地方特色，讴歌改革开放的优秀音乐作品，对弘扬民族精神和时代精神，促进两个文明建设都作出了有益的贡献。

大文化视野中的岭南音乐

——广东省音乐学术研究近况

冯明洋

一、引论：认识基础与学术活动

音乐是一种文化现象。文化的核心是价值观，文化的本质是人的建设。在文化视野中的音乐学术研究，其主要任务是：通过音乐，了解文化，进而更深刻地了解人类自身，促使人生价值的实现。

民族音乐，是民族文化的有声载体。地方音乐，是地域文化的组成部分。各地各族的音乐文化，共建成中华音乐文化的大厦。其一砖一瓦无不闪耀着各地各族文化的独特风采。没有这些光彩各异的砖瓦，也就没了这个宏伟的大厦。

广东，北靠五岭，南临南海。远古时，五岭之南的南越人和岭西的西瓯人、骆越人，岭北的山越人、扬越人，岭东的闽越人等，合称“百越”。他们和环太平洋南线诸岛诸民族也有亲缘关系。故“百越文化”，又有跨区乃至跨国文化的特点。

百越之地，战国时曾属楚国。秦汉间中原汉人南迁，“楚越交融”加上“越汉杂处”，促成了新生代广府粤人的诞生。由是越、粤并称。以今广东为中心的岭南腹地开发较早，先后吸引了福佬移民、客属移民、水上疍民等在粤地定居，渐次营造了具有不同民风、民俗、民系文化特征的地方音乐，形成了包括土著越人及其后裔（部分壮族、瑶族、黎族人）以及广府人、福佬人、客属人、疍民等在内的多群体共生共建的区域文化“岭南文化”。

岭南文化中的音乐，一方面有古代土著百越诸族传统音乐深厚的文化积淀，又有中原文化南迁、传承、发展等丰厚的音乐遗存；另方面，它在近代西风西乐东渐中首领其先，又在当代改革开放中先行一步，现代科技文化与

都市音乐蓬勃发展，五彩纷呈。当今的岭南文化，在古越文化跨区跨国因素基础上，实际成了南北文化、中外文化、古今文化的汇流地。在这样一种文化背景中研究广东地区的音乐发展道路，无疑会给中国音乐文化整体研究提供一些新情况、新问题、新视角。

基于上述认识，我省音乐学术界曾以广东省音乐研究所为中心，把重点放在音乐文化研究的基点上，以大文化视角观照岭南地区传统音乐、近代音乐和当代音乐的研究，并在省音协支持下联络省、市、院、团和各地县同行，广泛建立学术联系、资讯网络，先后举办了“音乐文化学术研讨会”七次，在第五届羊城音乐花会期间又分别举行了民族音乐和群众音乐的“文化发展战略研讨会”两次。在《文化参考报》开设“音乐文化”专栏，在《岭南音乐》、《民族民间音乐》、《乐迷》、《音乐研究与创作》等刊物上加大民族音乐学和音乐文化学的专栏、专稿容量。同时在省港澳合作方面，曾参与香港中华文化促进中心与香港市政局联合主办的“中国东南沿海地区音乐文化学术研讨会”（1990年10月），香港大学亚洲研究中心主办“中国新音乐史——20世纪国乐思想研讨会”（1993年2月）等；为澳门文化司署编辑出版的《文化杂志》音乐文化专辑（1996年春季）中文版第26期提供研究冼星海、萧友梅等人的论文及乐谱。通过几年探索积累，我省音乐学术界在以下几个方面取得了不同程度的新认识、新成果。

二、百越文化积淀与岭南音乐取向

岭南少数民族音乐中，蕴藏着土著音乐深厚的文化积淀。早在八十年代末《中国大百科全书》音乐舞蹈卷编撰时就受到充分重视。我省参与者，如赵宋光（与赵沨合作）的该卷前言《音乐》，林凌风的东南亚音乐，冯明洋的壮族音乐，费师逊的瑶族音乐等文中，均已有所涉及（1）。接着为《中国民族音乐大系》撰稿时，冯明洋的《壮族音乐文化》，费师逊的《瑶族音乐文化》等（2），则使少数民族音乐研究跨进了文化研究领域。同时，林凌风在《从我国传统音乐研究问题引起的思考》中提出“从音乐文化学角度，以我国整体文化与全人类文化为背景，拓展研究视野”（3）。冯明洋在《民间音乐的文化品格》中提出“音乐文化学构想”（4）。费师逊在《建立音乐文化学势在必行》中报道了《文化参考报》约请赵宋光、余其伟、林凌风、冯明洋、费师逊座谈纪要（5）。不久，该报开设“音乐文化”专栏，广泛宣传文化研究在音乐研究中的方法与意义。进而，余其伟发表《广东音乐的文化历程》（6） 费师逊写了《粤音乐文化区》（7），冯明洋发表《岭南音乐文化研究整

体构想》(8)，林凌风发表《中国东南沿海与东南亚的共同音乐文化现象》(9),赵宋光发表《音乐文化的分区多层构成描述——关于音乐文化学学科建设的目标、方法、步骤的若干建议》(10)，分别在微观、中观、宏观上将其系统化、具体化。

围绕这条思路，研究工作在多层面上先后展开。首先，对于传统音乐源流及其取向的研究，首当其冲地切入到文化层面。早期论文中，如费师逊的《民族音乐与文化流》(11),把传统音乐置于传统文化流中予以客观观照。冯明洋的《百越文化中的音乐》(12)和《岭南土著音乐之“越徵”体系及其文化积淀》(13),则从古代音乐遗存及现存口头艺术中开掘到文化积淀的深层结构。

其次，在省音协和省音研所每年召开的“音乐文化学术研究会”上，省市出版物中,研究文章几乎涉及到岭南传统音乐的各个领域。例如:朱诵邠、黄平营、谢永雄等人对少数民族音乐的研究；黄锦培、陆仲任、林韵、黎田、余其伟、黄家齐、冯少佳、陈涛等人对粤文化和“广东音乐”的研究；陈天国、蔡余文、余亦文、陈威、郑诗敏等人对潮汕文化与潮州音乐的研究；张高徊、李德礼、罗德栽、陈浚辉、肖巧玲等人对广东汉乐和汉乐古筝的研究；莫日芬、温萍、曾新芳等人对客属文化与客家山歌的研究。尤其可喜的是一些富有实践经验的表演艺术家、作曲家和一些音乐美学、音乐史学、音乐心理学、音乐社会学乃至文化学专家也加入了这个行列。有一次，广东电视台摄制“音乐文化学五人谈”节目，其中就请了高胡演奏家余其伟、粤曲演唱家陈玲玉、音乐美学与心理学家罗小平等，他们边演边谈，在学术理论与表演实践的结合上把音乐文化研究成果演绎得鲜活生动，影响很大。

传统音乐通过文化层面的收集整理、理论研究和艺术实践，使我们体会到，百越文化积淀和岭南音乐取向，都显示出一个大大的“人”字。音乐，为了人！这就是文化的回归与重构在音乐学术研究中的必然趋势。

三、多元文化融合与地方乐种流变

广东本土文化，原本就是多元性的。如“百越”之“百”，即指“诸越杂处，各有种姓”(14)；仅“南越”一支，就“包括后代的壮族、黎族和疍家等”(15)；加上其他越支，起码还有壮侗语族的布依、傣、侗、水、京、畲、仫佬、毛南等族人和苗、瑶部分族人的先民。实际上，至今这些少数民族一直是这里的本土居民。这就是其多元性的第一多。第二多，便是汉族南迁过程中，在各个历史时期来自不同地区的汉人，同这里不同支系居民结合后形

成的新生代人。他们也各有自己不同的文化背景。如现代粤方言区、潮汕方言区、客家方言区及其民间乐种的流布即可为证。这方面的研究，近几年也有不同程度的进展。

关于广府文化与粤乐粤曲的研究，老一代理论家黄锦培、林韵、黎田等仍孜孜不倦、时有新著。作曲家陆仲任、廖胜京、曹光平、李助炘等在理论研究与创作实践的结合上颇有成就。既有演奏经验又有理论修养的中年"广东音乐"专家余其伟、黄家齐等近年更为突出。黄家齐《粤乐音调探源——粤语、蛮歌、野曲与粤乐之间》(16)，从"粤语的源与流"、"粤语趋声腔音乐的自然移化"、"蛮歌"、"野曲与粤乐音调"等几方面分析、考证、论述了粤语粤乐形成中，越文化、楚文化、中原文化等多种因素的影响。对于粤乐的研究、创作、表演、传承都有参考意义。余其伟的研究与实践，则从一般的文化诠释，拓展到如何继承发展传统音乐中最富有人性、灵性、艺术魅力和文化内涵的东西，如音准与音律观念，装饰与润腔创造，简繁与节奏把握等，并使之融入当代人的音乐观念与审美情趣。对"广东音乐"乃至整个传统音乐的继承发展，都有深入的探索尝试。他的《心境与艺境》(17)一文可见一斑。'94羊城国际广东音乐节曾引来海内外"广东音乐"社团20余个，宣讲论文30余篇，是近年这个领域最大的一次盛会，成果和影响都很大（详见附录"广东音乐"论文索引)。

关于潮汕文化与潮州音乐的研究，近年也从形态学分析的层面，继续向文化人类学层面展开。早期出版的《潮州市民间音乐志》(18)打下了一个好基础，对于理论研究和艺术实践也都功不可没。近期出版的《广东潮州弦诗乐》(19)一书则是老音乐家蔡余文与郑诗敏的新奉献。释慧原、陈天国、苏妙筝编著的《潮州禅和佛乐》(20)谱文并茂，史论结合，对潮汕文化、潮州音乐乃至"广东音乐"的源流研究都很有学术价值。近几年的探讨、积累，不仅弄清了潮汕文化的远祖（吴越文化）和近祖（闽越文化)，而且从中原文化及古代汉语汉乐的南迁历程中，探究出地方区域文化成型的标志——潮汕方言与潮州乐种形成的脉络。此外，自1992《中国音乐年鉴》刊载《近十年潮州音乐研究概况》至今，有些问题引起广泛注意。最近，陈天国撰文《潮州音乐中的几个问题》就近年争论较多的"七平均律"、"二四谱来源"以及"调体"、"反线"内涵等问题进行"多进思维"辨析，强调演奏实践、心理认知和民间口头理论在研究中的导向作用。对传统律学、乐学和现代逻辑学、演奏学的思考，同样具有思维方法多进性的意趣（详见附录"潮州音乐"论文

索引)。

关于客属文化、客家山歌和广东汉乐的研究，地市比省里突出。梅州市广东汉剧院出版的《广东汉剧资料汇编》期刊，他们对汉乐的研究与创作、演出实践，虽然困难重重，但也有新进展。大埔县广东汉乐研究会的会乐活动出版的《汉乐研究》期刊、《广东汉乐三百首》和《新三百首》(21)等，一步一个脚步，进展扎实。对于联络海外乡亲、乐人、研究者，也颇富凝聚力。其中张高徊、李德礼等做了大量工作。莫日芬、温萍等为全面掌握客家山歌的源流与现状，曾多次深入到粤、桂、赣、闽等客家地区采访。温萍出版了《客家山歌探胜》(22)、《粤东奇葩——梅州市民族民间音乐研究》(23)。莫日芬与他人合作撰写的专著《客家风华》，已被收入广东重点书系“岭南文库”正式出版。其中关于客家文化源流与客家山歌的论述多有新见，是我省学术界的重要成果之一。此外，汉乐古筝的研究与传播工作也很有成绩。饶宁新在京、沪、粤、港及海外的交流、讲学、演出、录音等活动频繁，影响颇大。他诠释演绎的汉乐筝曲经典《出水莲》，动中求静，以静衬动，韵味悠长，风格独具。他是继罗九香之后当代汉乐古筝的又一位代表人物。

关于疍家文化及其水上民歌的研究，也是岭南文化中不可忽视的一个部分，尽管疍民疍乐至今不见经传，且存争议；而岭南乃至整个东南地域文化史上，她都是一个客观存在。东南沿海和整个珠江流域广布的水上居民特有的民俗民歌民乐，自古就被视为百越文化的组成部分。费师逊在《中国东南沿海疍家人的音乐文化》(24)中对福建、广东沿海及珠江流域的水上民歌进行分析，探讨了疍家与古代闽越、山越、东越、骆越诸族的关系，考察了疍家多元文化融合及其民歌流变的脉络(不久，孙星群在《从疍民音乐文化引发对疍民来源的推想》(25)中，又以比较音乐学方法推论出多元文化融合的其他因素，即除东南沿海的越文化外，还有长江上游的巴文化和中游楚文化的影响)。对深入研究有参考价值。

古琴艺术岭南派，向以古朴、刚健、爽朗、明快之风而与其他南北各派长期共存，虽然商品大潮使她举步维艰，但有幸国人未忘，赤子垂注，加上其传人矢志不移，奋斗不息，其琴韵年年在海内外大放异彩，岭南奇葩才得以前仆后继，代有传承。其中，广东古琴研究会功不可没。该会成立于1980年10月，曾在广州音专任教的岭南派传人杨新伦首任会长，1990年杨先生仙逝，其学生谢导秀继任会长，并坚持每年举行雅集，纪念师训，展示成果，弘扬传统。如今其门生遍及穗、深、港、澳、台、日以及工、商、医、法、学、

文、党、政各界，而且在南北交流、国际研讨中屡屡获奖，各受好评。岭南派标志，除演奏风格外，曲目也很重要。谢导秀等近年发掘整理了宋传《古冈遗谱》琴曲《碧涧流泉》等九首，扩大了岭南派的影响。他们犹如深山幽兰，在商海大潮和民族音乐低谷中暗自溢香，成绩斐然。可敬可贺（详见附录：广东古琴研究会大事记与文章篇目索引）。

四、近代文化发展与流行音乐思考

鸦片战争从广东打开国门，中国近代文化也从此开始了新纪元。三元里人的禁烟童谣和抗英民歌，梁启超关于兴办新学设乐歌课的主张，是为岭南音乐新纪元的开端。从此，传统音乐与西方音乐在中西文化碰撞中不断放出新花。

学堂乐歌很快从江南传遍岭海，外国传教士的琴声与圣歌在城镇山乡无孔不入。从广东发起的辛亥革命、北伐革命、土地革命，由学堂乐歌培植起来的群众歌唱活动，使乐歌变成战歌（如《打倒列强》等），使民歌获得了新生（如彭湃用《剪剪花》编配的《五一劳动节》等）。新文化新音乐在抗日战争、解放战争中更以群众歌曲的形式谱写着新史。岭南儿女冼星海、李鹰航、何安乐等人的歌声曾在全国回响。这种群众演唱传统一直持续到现在。近几年蒸蒸日上的群众合唱热潮，又给她注入了新生命。最近，在广东顺德举行的’96 中国合唱节达到了高潮。这次合唱节，全国有 19 个省市自治区的 37 个团队参加，广东成绩突出，是继 1993 年第五届羊城音乐花会群众合唱展演以来的又一次盛会。此类盛况，曾多次强烈震撼着深化改革中的广东乐坛，也引起音乐学界的特别注意。有人赞她是广东乐坛的一块“里程碑”（26）；有人说她是一种“文化的回归”趋势，称赞“群众音乐是文化发展的先声”，“群众合唱是时代变更的强音”（27）。群众合唱的普及与合唱现象的研究是一篇大文章，广东学术界音乐界正在认真读写。

对于中国近现代文化发展作出卓越贡献的岭南音乐家，是岭南文化宝库最珍贵的财富。我省音乐学界赵宋光、黄锦培、林凌风、冯明洋、黄家齐、陈浚辉等，分别参与《广东百科全书》（28）人物篇、《广东省志》音乐志、《中国近代音乐家传》（29）（四卷本）等书的编审或撰写工作，他们对于岭南音乐家萧友梅、青主、郑志声、冼星海、马思聪、谭小麟、陈洪、廖辅叔、老志诚、满谦子、李志曙、李凌、李鹰航、周国瑾、梁寒光、张棣昌、何安东、苏夏……以及何柳堂、丘鹤俦、吕文成、刘天一、苏文贤、罗九香等人的研究成果，也都在这些书稿中反映出来。这些成果，也为整个近代文化研究提

供了可靠材料。

音乐书刊的出版，是发表研究成果的主要园地。但近几年中，特别困难。除以上提到的书外，能上出版社选题的极少，而选题外自费或拉赞助能出的也不多。乐刊更难，现有全国统一刊号的刊物仅存三家。其中，《星海音乐学院学报》尚能每年出版二或四期。而省音协的《岭南音乐》则办办停停，1996年底与珠江钢琴厂合作复刊，仍以创作歌曲与乐讯为主。文字部分有“音乐杂谈”、“音乐茶座”、“乐坛热点”等专栏。省音研所的理论刊物《民族民间音乐》现改为《乐迷——回音壁》月刊，16开本，每期80页，分四大板块：“音乐艺术”、“音乐生活”、“音乐娱乐”、“音乐资讯”。其中三块与出版商合作，自己只掌握“音乐艺术”一块，坚持用14页搞乐评和音乐知识普及。后增设三个理论性专栏“盛世之乐”、“巨人榜”、“朝阳曲”，通过评价汉唐经典、近现代音乐名家名作和当代音乐精品，力图在广东学术界提出的“盛世传统、巨人精神和朝阳文化”构想中(30)，促进音乐界文化视野的拓展。其他栏目还有“音乐闲话”、“赏乐杂谈”、“乐迷沙龙”、“学琴指南”等，在中外音乐赏析与辅导中渗入美学、史学、文化知识。已用文稿中，如沈念慈的“在乡村文化中漫游”系列短文，于林青的“雅与俗”、“古与今”、“中与洋”、“听与看”系列等(31)，是该刊较突出的成果。改刊两年，全国销路尚可。

关于流行歌曲的创作、演唱、传播，广东也是首开新风之地，一直为世人所注目。可惜，广东乐坛的理论研究向来滞后于实践。特别是中国歌坛两次高潮(西北风、九四风)在广东形成后，大家都希望理论界为高潮助一臂之力，可是没有。人们过多地沉浸在雅俗论争、寻求平衡、互相埋怨之中。只有广州市文化局、文研所及其《音乐研究与创作》内刊组织过纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年研讨会、通俗歌曲创作学术研讨会、广州市音乐茶座研讨会等。该刊发表谢永雄《广州地区“岭南风”通俗歌曲创作学术研讨会综述》，冯明洋《通俗歌曲“岭南风”的文化内涵》和《应该注意群众的歌唱》，陈肖容《吐字与发声》，郑立藻《从音乐创作的民族性看歌曲创作》，邓焕然《广州音乐茶座为何走入低谷》(32)等文，虽然有一定理论价值或导向意义，但其力度与两次高潮的分量很不相称。后来《乐迷》月刊发表于林青的《毛阿敏唱歌为什么动人》、《唱歌的学问》、《反传统——通俗唱法的审美取向》(33)等，人们才感到通俗歌曲和通俗唱法是应当正视的，值得研究的。

大文化视野中的流行歌曲，无论她属于主流或非主流文化现象，都已经

超越了音乐范围，而成为牵动亿万青少年和千家万户的社会现象。省音研所主攻音乐美学的费邓洪，在研究文人音乐的同时，注意到流行音乐的重要意义，并从这两极多进思维中引发出对于文化、哲学和人生的思考。他曾广泛结交青年学生、音乐、音像工作者，花几年功夫收集归纳了关于流行歌曲的30余问。其中，有歌曲形态层面的问题，如“为什么流行歌曲的节奏、律动多是外来的，而音调则是中国的”等；也有演唱处理的表象问题，如“为什么流行歌曲（通常因电声乐器伴奏）节奏十分地规范、机械、严格，而演唱却十分自由、不羁，甚至随意”等。有词曲写法和创作倾向问题，如“为什么流行歌曲旋律美妙与否常常并不重要，重要的是能否自然主义地渲泄了某种感情?”，甚至表现出“反传统伦理规范的倾向”或“远离政治的倾向”等；也有流行歌曲生发的时代、社会、乃至地域问题，如为什么“二三十年代发生于上海，八十年代发生于广州”等等。这些问题，从表层到背景，从现象到实质，一直问到学术界的痛处，如“为什么对于流行歌曲这一概念（和内涵）学术界至今未能下一科学定义”，反而在“尚未进行详尽的调查研究之前，竟先有诸多对之伴以价值褒贬判断的结论?”……在多层设问中也有破题之问，如“如谓追星族，是追那歌星的音乐吗?”“为什么流行歌曲这一概念事实上已超出音乐本身?”显然，这30余问，实际上是一种深层面的文化底蕴的思考，恰如本文引论所述，通过流行歌曲这一特殊文化现象，人们欲看的是她背后的人，是当代文化转型中的今人！总之，这30余问犹如一项系统工程，每一问都是一篇大文章。可惜，由于经费匮乏，无法开展“田野工作”，这些问题只能在所内议论，故多年来未成正果。但谁都承认，这30余问本身就是成果。其成果的底蕴，有时也渗透到费邓洪的主体研究中，如他的《对一种“主静”音乐观的探讨》(34)、《音乐艺术的存在方式》(35)等文中可见一斑。

五、结语

社会主义市场经济带来的文化转型，必将给音乐学术研究领域带来科研方法和科研体制上的变革，而观念的变革则是根本的变革。这一点可引用《乐迷》月刊编辑部《九七笔谈》中的四句话作为本文的结束语(36)。即：

以大文化观，处理好主流文化和非主流文化的关系，并把音乐视为文化的一种载体，而积极发挥她在整个文化建设中的作用。

以大音乐观，处理好严肃音乐、通俗音乐、以及她们和各种亚艺术音乐之间的关系，使我们的生活、舞台、商品中的一切音乐现象共同走向健康发

展。

以大雅俗观，处理好理论与实践中的有关问题，遵循大雅若俗、大俗通雅的客观规律，使两者在同建雅俗共赏的大音乐大文化过程中互补互进，各展其长。

以大岭南观，积极加强粤、港、澳之间及其近邻之间的音乐文化交流，弘扬百越文化圈各地各族间的文化共建传统，使岭南音乐为中华文化不断增光添彩。

文化，需要宽容。

注释：

(1) 中国大百科全书音乐舞蹈卷，中国大百科全书出版社。

(2) 中国民族音乐大系少数民族卷，上海音乐出版社。

(3) 音乐研究与创作，第八期，广州市文艺创作研究所出版。

(4) 同上。

(5) 文化参考报，1989年第七、八期。

(6) 粤剧研究，1989年，广东粤剧院出版。

(7) 中国文化大观，北京大学出版社。

(8) 音乐研究与创作，1991年。

(9) 中国东南沿海地区音乐文化学术研讨会论文集，香港中华文化促进中心、香港市政局等联合主办，1990年10月。

(10) 中国音乐学，1992年第二期。

(11) 人民音乐，1989年第一期。

(12) 中国音乐学，1988年第三期。

(13) 音乐研究与创作，1990年。

(14) 汉书·地理志，颜师古注。

(15) 广东的方言，李新魁，广东人民出版社。

(16) 音乐研究与创作，1996年。

(17) 人民音乐，1990年第三期。

(18) 潮州市民间音乐志编写组，1989年出版。

(19) 中国文联出版公司，1996年出版。

(20) 广东人民出版社，1995年出版。

(21) 广东汉乐研究会，1995年出版。

(22) 海天出版社，1992年出版。

(23) 广东高等教育出版社，1994年出版。

(24) 同 (9)。
(25) 音乐研究与创作，1992年。
(26) 广东音乐史上的里程碑——第五届羊城音乐花会述评，郑立藻，人民音乐，1994年第三期。
(27) 音乐：文化与人生的演绎——第五届羊城音乐花会述评，冯明洋，音乐研究与创作，1994年。
(28) 广东人民出版社，1995年出版。
(29) 春风文艺出版社，1994年出版，向延生主编。
(30) 朝阳文艺、巨人精神与盛世传统——关于社会主义新文化建设的几点思考，刘斯奋，南方日报，1995年5月9日。
(31) 乐迷一回音壁，分见于1996年2月至12月各期，广东省音乐研究所乐迷杂志社出版。
(32) 音乐研究与创作，1992年。
(33) 乐迷一回音壁，分见于1996年1月、9月、12月各期。
(34) 中央音乐学院学报，1996年第四期。
(35) 中国音乐学，1996年第四期。
(36) 乐迷一回音壁，1997年1月。

附录一：广东音乐论文索引（1990—1996）

黄家齐　辑

姓　名	文　　章	刊　　名	时　间
蔡余文	《旱天雷》是这样改编的	《音乐研究与创作》	1990年
卢庆文	从通俗音乐的崛起谈广东音乐发展	《同上》	1990年
汤凯旋	广东音乐的扬琴演奏技法和特点(上)	《同上》	1990年
陈天国	无人无我情更真——从余其伟拉琴见色彩的现象谈起	《同上》	1990年
李叔良	广东音乐在上海	《同上》	1990年
陈　涛	广东音乐的“三春一旱”	《同上》	1991年

姓　名	文　　章	刊　　名	时　间
陈天国	漫谈广东乐曲《昭君怨》	《同上》	1991 年
汤凯旋	广东扬琴的演奏技法和特点（中）	《同上》	1991 年
海　泉	南粤音韵醉津门	《同上》	1991 年
黄家齐	浅谈民族音乐学与方法论——陈德钜现象引发的思考	《音乐创作与研究》	1992 年
冯少佳	论广东音乐的特色	《同上》	1992 年
陈　威	兼容并茂——试谈广东音乐吸收融化音调的手法与容量	《同上》	1992 年
李　凌	“粤曲革命”的意义和功绩——在广东戏曲集成审稿会上的讲话	《民族民间音乐》总 41 期	1992 年
李　凌	广东音乐在华侨中的盛况——写自美国的信	《同上》总 41 期	1992 年
李　凌	活跃在美国西部的“中华乐社”——写自美国的信	《同上》总 41 期	1992 年
汤凯旋	广东音乐的扬琴演奏技法和特点（下）	《音乐创作与研究》	1992 年
陈　涛	高胡艺术风格论	《同上》	1992 年
余德育	琴艺精湛，桃李芬芳——记著名高胡演奏家甘尚时	《星海音乐学院学报》(1)	1992 年
黄锦培	广东音乐在海外	《同上》(2)	1992 年
黄锦培	谈广东音乐的发展与传播	《同上》(3)	1992 年
常敬仪	听广东音乐新作有感	《音乐创作与研究》	1992 年
余其伟	粤乐扬琴新角色——汤凯旋的演奏及其他	《同上》	1992 年

姓名	文章	刊名	时间
叶鲁	荟萃群英，自成一格——介绍高胡演奏家刘天一	《民族民间音乐》总42期	1993年
莫日芬	广东音乐小提琴演奏家——尹自重	《同上》总42期	1993年
林韵 黄家齐 陈哲琛	著名广东音乐名家——丘鹤俦	《同上》总42期	1993年
黄家齐	著名广东音乐名家何大傻	《同上》总42期	1993年
黄家齐	著名广东喉管演奏家——梁秋	《同上》总42期	1993年
云齐	谭伯叶先生在穗逝世	《同上》总42期	1993年
音文	悼念朱海同志	《同上》总42期	1993年
林韵	广东音乐大师——吕文成	《同上》总42期	1993年
陈卓莹	广东曲艺源流考	《同上》总42期	1993年
杨应彬	学习，研究，继承，发扬——在《民族音乐家吕文成纪念会》上的讲话	《同上》总42期	1993年
本刊编辑部	纪念民族音乐家，振兴民族音乐	《同上》总42期	1993年
吕文成	几句衷心的话	《同上》总42期	1993年
林韵	吕文成的艺术道路给我们的启迪	《同上》总42期	1993年
李凌	出色的一代艺人	《同上》总42期	1993年
叶鲁	吕文成——广东音乐的继承者和开拓者	《同上》总42期	1993年
梁谋 阮立威	琴艺出众，杰作留芳——广东音乐名家何柳堂	《同上》总42期	1993年
南帆	陈文达小志	《同上》总42期	1993年

姓　名	文　章	刊　名	时　间
林　韵	民族民间音乐理论家，实干家叶鲁——悼念亲密战友	《同上》总42期	1993年
林　韵	“箫王”王文友	《民族民间音乐》总42期	1993年
何胜义	耕耘三十年，桃李满天下——记粤乐名家苏文炳	《同上》总42期	1993年
余其伟	深刻的启示——朱海老师逝世五周年纪念	《同上》总42期	1993年
殷满桃	琴音逝韵意存——纪念罗汉中逝世一周年	《同上》总42期	1993年
周国瑾 林　韵 莫日芬	悼念刘天一同志	《同上》总42期	1993年
陈　涛	林韵的《春到田间》	《同上》总42期	1993年
庄永平	燕乐四宫与广东音乐调性运用	《星海音乐学院学报》1－2	1993年
黄家齐	简论吕文成美学思想——以吕文成音乐作品为依据	《音乐创作与研究》	1994年
梁　谋	广东音乐大师何柳堂	《同上》	1994年
鲁　童	365天的耕耘与收获——著名扬琴演奏家、作曲家汤凯旋在1993年	《同上》	1994年
李　星	一步一个脚印向前走——记卜灿荣作品音乐会	《同上》	1994年
崔国汉记录整理	高胡的演奏，教学的创新——黄日进师生高胡独奏音乐会学术研讨会	《同上》	1994年

姓　名	文　　章	刊　　名	时　间
王建勋	对广东音乐伴奏拍和的我见	广东音乐国际研讨会文集	1994年
冯少佳	广东音乐时代感探微	《同上》	1994年
冯少佳	论广东音乐的特色	《同上》	1994年
卢庆文	论广东音乐发展里程	《同上》	1994年
甘尚时	论广东音乐的高胡演奏艺术	《同上》	1994年
汤凯旋	广东音乐的扬琴演奏技法和特点	《同上》	1994年
朱道中	广东音乐乐汇中的“音形”和节奏	《同上》	1994年
苏文炳	我对广东音乐的浅识	《同上》	1994年
陆仲任	广东音乐的风貌创新与发展	《同上》	1994年
李　明	香港广东音乐兴衰刍议	《同上》	1994年
余其伟	“俗世玩味”与“独上高楼”	《同上》	1994年
陈　威	论广东音乐的乐器发展和乐队编制	《同上》	1994年
陈　涛	高胡艺术风格论	《同上》	1994年
李景和	广东音乐与粤剧音乐的关系和位置	《同上》	1994年
李时成	粤乐音律浅析	《同上》	1994年
黄家齐	粤乐律制探论	《同上》	1994年
李　雁	粤剧“七盘线”与“音律”	《同上》	1994年
陈德平	试论广东音乐传统乐汇的旋律特点	《同上》	1994年
周志清	广东音乐必须创新	《同上》	1994年
周辉南	广东音乐的风格	《同上》	1994年
莫日芬	广东音乐杂谈	《同上》	1994年
彭家枧	从《娱乐升平》看传统——广东音乐的旋律发展手法	《同上》	1994年

姓　名	文　　章	刊　　名	时　间
黎　田	“广东音乐”建立专业乐团问题的思考	《同上》	1994年
蓝　斌	广东音乐的现状与发展	《同上》	1994年
刘仲文	高胡艺术的奠基人——刘天一	《同上》	1994年
梁　谋	广东音乐何氏典雅派的形成和发展	《同上》	1994年
梁　谋	《赛龙夺锦》产生的来龙去脉	《同上》	1994年
梁　谋	广东音乐发展前景初探	《同上》	1994年
梁　谋	清末琵琶演奏家，广东音乐先驱——何博众	《同上》	1994年
谢永雄	广东音乐名家陈氏兄弟	《同上》	1994年
曹光平	写作广东音乐风格作品的探索	《星海音乐学院学报》3—4期	1994年
陈　威	论广东音乐的旋律特点——从若干首名曲中探微	《音乐创作与研究》	1995年
黄家齐	'94羊城国际广东音乐学术研讨会综述	《同上》	1995年
汤凯旋	振兴广东音乐仍需从基础做起	《同上》	1995年
蓝　斌	广东音乐的现状与发展	《同上》	1995年
余其伟	“俗世玩味”与“独上高楼”——新时期广东音乐之动向	《同上》	1995年
冯光钰	广东音乐的传统与创新——“黄日进师生高胡独奏音乐会”听后有感	《同上》	1995年
彭家棍	广东音乐多声部写作的回顾与思考	《同上》	1995年

姓　名	文　　章	刊　　名	时　间
冯少佳	广东音乐时代感探微	《同上》	1995年
梁　谋	广东音乐名家何少霞	《同上》	1995年
余其伟	关于粤乐的一些"活史料"——何晃谈吕文成及其他	《同上》	1995年
陈　威	谈广东音乐的乐器发展和乐队编制	《星海音乐学院学报》1—2期	1995年
郭雷仁	前景光明，任务艰巨——重建广东音乐团引发的联想	《音乐创作与研究》	1996年
汤凯旋	敢问路在何方——广东音乐普及问题初探	《同上》	1996年
卢庆文	广东音乐要拥有自己的观众——观第二届广东音乐创作大赛颁奖音乐会有感	《同上》	1996年
陈　威	评一代高胡宗师刘天一及其名作《鱼游春水》	《同上》	1996年
于林青	余其伟——当代广东音乐的真正"玩家"	《同上》	1996年
陈云裳	我的恩师——《鸟投林》作者易剑泉先生	《同上》	1996年
黎　键	对《鸟投林》作者质疑的回应	《同上》	1996年
刘仲文	刘仲文谈易剑泉及其作品	《同上》	1996年
黄家齐	粤乐音调探源——粤语、蛮歌、野曲与粤乐之间	《同上》	1996年
黄日进	广东音乐演奏艺术特色阐释	《同上》	1996年
刘国强	略论广东音乐横箫的演奏特色	《同上》	1996年
冯少佳	转型期音乐文化特点及其走向	《同上》	1996年

附录二：潮州音乐论文篇目续辑（1992—1996）

上接《中国音乐年鉴》1992卷第68页。

陈天国 辑

151 泉潮叙亲——兼谈潮州弦诗乐与南音丝竹乐的一些联系，陈威，《星海音乐学院学报》1992，一期。

152 潮州弦诗乐的套曲结构，陈天国，同上。

153 民族音乐教育的极好尝试和实践——泉州南音和潮州弦诗乐普及推广有法，陈威，《人民音乐》1992，四期。

154 潮州音乐美 西宾评价高，陈天国，《国际潮讯》1992。

155 潮州细乐，陈天国，《星海音乐学院学报》1992，二期。

156 潮州细乐产生的历史背景，陈威，《星海音乐学院学报》1992，二期。

157 潮州笛套古乐探源，陈威，同上，1992，三期。

158 潮乐"劲套"、"软套"考，陈天国，同上。

159 潮州琵琶传统表现手法浅谈，余瑞铭，同上。

160 近十年来潮州音乐研究概况，陈天国，《中国音乐年鉴》1992卷。

161 潮州文化与潮州音乐，陈天国，《音乐研究与创作》1992年。

162 独具一格的开元寺禅和板佛曲，陈天国，《潮州开元寺闻录》，广东旅游出版社1993年2月。

163 也谈潮乐律，陈应时，《星海音乐学院学报》1993，一、二期。

164 永恒的纪念——纪念苏文贤先生诞辰85周年，陈天国，同上。

165 潮州禅和板佛乐的整理及其记谱中的一些问题，陈天国，《星海音乐学院学报》1994，一、二期。

166 死律与活律，陈天国，《音乐研究与创作》1994年。

167 潮州禅和板佛乐考源，陈天国，《星海音乐学院学报》1994，三、四期。

168 潮州大锣鼓著名演奏家剪影，黄唯奇，同上。

169 潮州二四谱探源——论潮州的古谱、古调、古筝，苏巧筝，《音乐研究》1994，三期。

170 潮州人与潮州音乐，陈天国，《国际潮州学研讨会论文集》，1994出版。

171 潮州内八景之"古刹梵唱"——潮州禅和板佛乐，陈天国，《乐迷——回音壁》1995，三期。

172 新南郭处士记——旅泰参加佛乐伴奏趣谈，陈天国，同上。

173 再谈潮州音乐的七平均律，陈天国，《星海音乐学院学报》1995，一、二期。

174 再说潮州弦丝乐的调体，陈天国，同上，1995，三、四期。

175 潮州大锣鼓，陈天国，《首届中国民间鼓吹乐学术研讨会》，1995 年。

176 一个将使乐种消亡的危险意识，陈天国，《星海音乐学院学报》1996，二期。

177 戏曲、唱曲、潮州大锣鼓，蔡余文，《潮乐研究》第三辑，1996。

178 潮州大锣鼓，吴兆明，同上。

179 漫谈二弦结构必须改革，蔡权航，同上。

180 潮剧音乐的音程和音调，刘继周，同上。

181 取长补短是善法——潮州佛乐承传调查报告，陈天国，香港《中国传统音乐教育研讨会》，1996 年 11 月。

182 潮州音乐的板式及其意义，陈天国，《星海音乐学院学报》1996，四期。

附录三：广东汉乐与客家山歌文章篇目索引

陈浚辉 辑

一、广东汉乐研究会《汉乐研究》：

①客家汉乐杂谈，罗德栽，1990 年 4 月。

②汉乐“六十八极”初探，王卓模，1990 年 4 月。

③本世纪汉乐在大埔的活动梗概，李德礼，1990 年 4 月。

④乐曲介绍：出水莲、昭君怨、崖山哀，章回，1990 年 4 月。

⑤罗九香小传，李德礼，1990 年 4 月。

⑥广东汉乐——古朴典雅的民族音乐之花，李德礼，1990 年 10 月。

⑦听广东汉乐，赵沨，1990 年 10 月。

⑧乐曲介绍：玉莲环，李德礼，1990 年 10 月。

⑨何育斋与汉乐，何泮伦，1990 年 10 月。

⑩有关广东汉乐称谓与汉乐工作者商讨，丘煌，1991 年 5 月。

⑪乐曲简介：到春来、小扬州、送歌，李德礼，1991 年 5 月。

⑫客家筝曲，袁静芳，1991 年 5 月。

⑬广东汉乐讲座之一：传统乐曲及其演奏，李德礼，1991年10月。
⑭乐曲简介：赏花、黄鹂词——双燕飞、柳叶金，李德礼，1991年10月。
⑮饶淑枢小传，饶少枢、饶晋文，1991年10月。
⑯台湾筝人梁在平谈艺录，孙焕英，1992年5月。
⑰广东汉乐与广东汉剧音乐关系谈，木子，1992年5月。
⑱广东汉乐讲座之二：传统乐器及其特点，李德礼，1992年5月。
⑲乐曲简介：卖杂货、落地金钱、朝天子、闹元宵，李德礼，1992年5月。
⑳范思湘传略，何萍，1992年5月。
㉑广东汉乐讲座之四：历史沿革，李德礼，1994年5月。
㉒乐曲简介：南进宫、暖偎茶、蕉帘夜雨、绣荷包、水龙吟、菩庵咒、将军令、二进宫、一点金、过江龙、琵琶词、迎宾客、进酒、柳叶金二反、闹雪，李德礼，1994年5月。
㉓一首用《过江龙》填词的革命歌曲《红军远征曲》，编者，1994年5月。
㉔广东汉乐讲座之五：现状与展望，李德礼，1995年5月。
㉕乐曲简介：柳叶金正指、倒插花、有缘千里、小开门、东风咏、浪淘沙、绊马索、双扶船、平湖、博古，李德礼1995年5月。
㉖乐曲简介：雪雁南飞、一粒星、春兰、散楚词、卖酒、卷珠帘——上天梯、崖山哀、春之花、盐山茶——秋串、昭君怨，闹扬州，李德礼，1996年5月。
㉗第一位在高等学府传授汉乐筝艺的人——罗九香，李德礼，1996年5月。
㉘箫王饶托生，谢立言，1996年5月。

二、《星海音乐学院学报》：

①发展客家山歌的一些设想与实验，沙汉昆，1990年1期。
②汉乐定名辨，罗德栽，1990年4期。
③花城话山花——谈广州地区的客家山歌，温萍，1990年4期。
④音乐学府中教授客家筝的第一人——纪念当代客家筝代表罗九香大师90诞辰，陈安华，1992年1期。
⑤客家山歌的社会内涵和价值，温萍，1992年2期。
⑥粤东梅州市的说唱音乐——五句板，温萍，1995年3—4期。

附录四：广东古琴研究会大事记与文章索引

谢导秀　辑

岭南派古琴艺术，是岭南文化的重要组成部份之一，早在宋代以来，岭南古琴就逐渐兴旺，据传，广东最早发现的琴谱就是宋朝皇室南迁时留在广东新会的琴谱，称为《古冈遗谱》，（古冈即古代冈州，冈州为新会古名），至清代道光年间，新会人黄景星（？—1842）在前人的基础上加以总结，把部份《古冈遗谱》琴曲和另外一些曲子辑编成《悟雪山房琴谱》，其琴谱和部分琴曲的演奏手法和风格沿袭至今天，今天我们演奏的手法和风格，基本保留了自黄景星以来的风格和手法。

为使岭南派古琴艺术风格保留和发展，一九八〇年十月二十四日，在广东省音乐家协会的大力支持下，成立了广东古琴研究会，首任会长为杨新伦，副会长莫尚德，谢导秀为秘书，一九九〇年二月，杨新伦、莫尚德先生相继去世，由谢导秀、袁建城、陈磊接任会长、副会长和秘书职务。

琴会成立十六年来，做了大量工作，谢导秀执笔整理了《古冈遗谱》并编印成册，在这以前，杨新伦、招学庵、莫尚德先生为此提供了宝贵资料，使整理工作顺利进行。迄今为止，已发掘的《古冈遗谱》琴曲有：《碧涧流泉》、《渔樵问答》、《怀古》、《玉树临风》、《鸥鹭忘机》、《双鹤听泉》、《神化引》、《平沙落雁》等曲，至于《乌夜啼》是否属于《古冈遗谱》传曲，有待考究。为了摄拍有关图片资料，谢导秀先后二次赴新会崖门南宋皇帝投海处拍摄。

琴会先后接待了来自世界各国和港台以及国内各地琴社和琴人，加强南北和国际间的交流，谢导秀、高欲生、李明、伍翠群、黄振成、陈磊、陈瑞明、何庶人、李洁婷、谭绯等先后参加了在北京、杭州、成都、镇江、苏州等地的全国或国际性的古琴艺术交流、研讨会。杨新伦、谢导秀、高欲生、李洁婷等人的古琴演奏录像和录音节目多次在中央电台、中央电视台、广东电视台、广东电台等播出，产生广泛影响。十多年来，培养大量的岭南古琴新一代，他们来自广州、深圳、珠海、花都、番禺、香港、澳门、台湾、新加坡、日本等地，从而使岭南古琴走向东南亚，走向世界。

一九九三年十二月，为纪念岭南派一代宗师杨新伦先生诞辰九十五周年，广东省音乐家协会、广东省音乐研究所、广东古琴研究会联合主办了《谢导秀师生古琴音乐会》，地点在广东省群众艺术馆，音乐会获得成功，反响强烈。

一九九四年十月，谢导秀与西安李明忠一道，赴香港大会堂举行独奏音乐会，盛况空前，香港各报章纷纷发表介绍和评论文章。谢导秀赴港前和赴港后分别在粤海大厦和越秀酒店举行了雅集，广东省音协党组书记周洪、广东省音乐研究所副所长冯明洋、越秀区委副书记沈继承、香港音乐界知名人士李明先生参加了雅集。

一九九五年十二月，广东古琴研究会在省音协会议厅举行庆祝广东古琴研究会成立十五周年活动，广东省文联党组书记蔡时英、广东省音乐研究所副所长冯明洋、广州高校音乐研究组组长夏丽萍、海珠地区文联副主席宋传光等出席了庆祝会。

一九九六年十二月二十二日，广东古琴研究会在风景秀丽的荔湾湖公园茶艺乐园举行雅集，纪念杨新伦先生诞辰九十八周年，会场悬挂了老一辈音乐家吕骥先生的题匾"广东古琴研究会"和中国音乐家协会书记处书记冯光钰的题词"为我一挥手，如听万壑松"，冯明洋副所长出席了雅集，会上，来自海峡两岸的岭南派古琴传人演奏了古今琴曲二十首。

琴会成立以来，发表文章有：

莫尚德：《广东古琴史话》，1985 年 3 月《珠江艺苑》。

谢导秀：《岭南古琴曲〈碧涧流泉〉》，1990 年第 6 期；《民族民间音乐》《三十载岁月悠悠，古琴艺术"后继有人"》，1994 年《乐迷》；《高山流水古琴吟》，1994 年《乐迷》第 4 期；《古琴艺术的盛会》，《乐迷》第 9 期；《碧涧流泉有知音——庆祝广东古琴研究会成立十五周年》，《乐迷》1995 年 12 月；《古琴盛会在苏南》，《乐迷》1996 年 2 月。

潮州音乐研究中的几个问题

陈天国

从本世纪七十年代起，潮州音乐出现了一个史所未有的理论研究热潮，不仅潮州人研究潮州音乐，其他省籍的学者也研究潮州音乐，文章、刊物、学术会议等，洋洋大观、成绩昭著，形势喜人。

但是由于有史以来，民间艺人社会地位不高、文化程度与经济状况都较

低，所以尽管他们手头功夫很好，然而很多发明创造都处于实践状态，没有文字理论资料，加之从前也没有音响设备，所以也没有音响资料。可怜的少许资料，又于“文革”期间被焚毁、散失；老艺人多数作古；一些侥幸存活的音乐实践形式，则在西洋音乐的误导和冲击之下，近二十年来发生急剧的变化。所以这些都给音乐理论研究带来很多困难。

再者，当前的潮州音乐研究，还存在一些内在的问题，主要是不少研究者自己不懂音乐演奏实践，甚至很少或没有接触音乐实践，所以认识层面和思维层次都极浅薄。

人的思维是多进的。当人们看到一些事物的表面现象，就事论事地进行思维，这是“单进思维”；当人们进一步调查研究，发现事物的一些本质问题，进行较深入的思维，这是“再进思维”；当人们不但透过事物的现象看到它的本质，而且发现它与其他许多事物的联系，更深一层去思维，这是“三进思维”；而在三进思维之中，对一些复杂的问题，还可能受到一些假象的蒙蔽，即所谓“否定之否定”，还必须作进一步的思维。

阐明这种思维的多进性，是要说明在音乐研究之中，往往出现这样的情况，对同一个问题一些人站在不同进的思维层面上来讨论，各执所见，莫衷一是，结果对一些问题纠缠不清。

下面就潮州音乐研究中的一些问题，提出个人的看法，希望得到同进思维的理解与讨论。

一、关于七平均律问题

处于单进思维的一些律学研究者，对音乐中的音律，总持着一些不切实际的观点，认为：1. 音乐中的每个音，都是由某个单一的频率构成的，每个音的频率始终都是稳定不变的。2. 这些音都是纳入某一规整的律制的。3. 只要有一台灵敏的测音仪器，就可以把某一乐种的音律测出来，这才是“科学的”。

这些人多数不会音乐演奏实践，只凭中学物理学的一些概念来思维。这种把音乐中的律看死的观点，姑称为“死律论”。死律论者不但对律在音乐实践中的性状没有了解，而且完全不顾律学与乐学的血肉联系，单进、孤立地去认识律学，所以与音乐实践背道而驰。

缪天瑞先生在再版的《律学》书中说：“现代测音技术的进步，使人们能够准确地知道演奏家和演唱家所用的音律；当人们发现音律在演奏实践中如此复杂不定，不禁目瞪口呆。如果我们能正确地理解音律的准确性和变通性

的辩证关系，那么我们就不致被这种复杂不定的现象所迷惑了。”

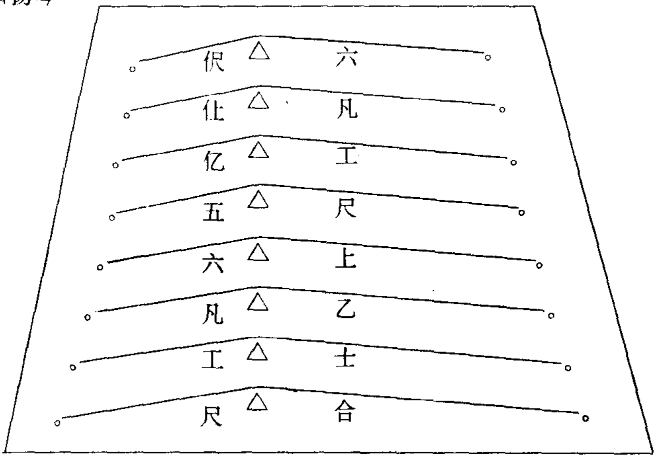
有些死律论者为了证实自己不切实际的死律论，居然说潮州古筝名家徐涤生先生的筝曲因为“太重感情”，所以“不是潮州音律”；居然把潮州音乐中某些音乐认为“合律”就拿来测音，某些音认为“不合律”就不测。即使如此，他们最终还是测不出个结果来，只能含糊其词地总结入其憶想的死律论中去。这哪里是科学工作者所为。所以经过一场七平均律的争论之后，我发现，争论的焦点不在律上，而在争论者的思维方法上。

其一、否定七平均律论者没有考虑到律学与乐学的血肉联系，只能单进地就律论律。

在传统的潮州音乐中，存在如下的人所共知的乐学现象：

1. 一套不容置辨的七平均律乐器。

如扬琴



这个扬琴上下码为二度全音，码左右为五度音，要调到它的二度、五度、八度都能谐和，只能是七平均律。在这个琴上可以转七个调门。艺人在调音时，是以每相邻的三个音都用首调的“上尺工”观念来向上调，或用“工尺上”下行来调的。其他如秦琴、月琴、琵琶、阮等，均在八度之内按等比距离安上七个品，管、箫、笛等则均距离开孔，所有这些，都是不容争议的七平均律乐器。2. 谱式中都是八度之内只有七个谱字，代表七个音，再没有其他大小音程和升降半音的符号。3. 转七个调门，再转则周而复始。在潮州音

乐中，尤其在寺堂乐中，这种转调用得特别多，而且至今还存活着。4. 在民间艺人的观念中，从来只有七个全音的观念，根本没有音程大小、半音升降的观念。

所有否定七平均律论的人，从来不愿触及以上这些乐学现象，因为他们根本无法解释这些乐学现象。只有七平均律说才能圆满解释这些乐学现象。

其二，一些人所以否定七平均律论，是因为他们对律学还停留在单进思维层次上，固执死律论观所使然。

音乐中的乐音，每个音都是活的。

有的人演奏音乐，他的音符、音准、节奏都没有错，但是听起来总不会感动人。为什么？就是因为缺乏生命活力。

音乐的生命活力，正是由于乐音的音高和强弱的微妙变化来塑造的。在演奏中，左手的揉、滑、推、挽、重按、擂、打及虚实等等手法；右手弓法的力度变化和运弓的长短流转等，都随着心情的变化而变化，从而得心应手地塑造出富有生命活力的音乐来。

绝对准确的律制，只存在于律学家的案头的纸张上，在实际的音乐实践中是不存在的。一提七平均律，一些死律论者就用绝对准确的律制观念来思考问题，所以产生了许多无谓的争论。其实七平均律制也只是一种相对准确的律的体制。以一套七平均律乐器和七平均律观念为“体”；在演奏中以灵活的调节和活的乐音，也即活的律为“相”；以其乐器制作简便、演奏上作韵灵便、学习上入门方便等为“用”。这完全出于《易经》的“不易”为体，“变易”为相，“简易”为用的传统逻辑思维。也完全合于自然界的规律。

没有演奏实践经验的死律论者，还不知道在同一件有品、有码和定孔位的乐器上，若要转出多个调门来，就只能用平均律这个事实。

在中国有大量的有品、有码的弹拨乐器，如琵琶、秦琴、月琴、阮及扬琴等，如果要在同一件乐器上转出七个调门来，就只能用七平均律。许多律学家所钟爱和赏识的谐和律制，如五度相生律或纯律等，根本无法在这些品码乐器上实际应用。试把一架扬琴或一把琵琶，按五度相生律或纯律去装品码及调音，看是否能转出七个调门或十二个调门来，这是绝对办不到的。

我们的祖先，在《易经》的逻辑思维指导下，科学地创造了一套七平均律乐器和七平均律观念，在音乐实践中解决了转调及其他许多乐学问题，已经创造出活生生有血有肉、感人至深的音乐来，但是所有这些却得不到一些人的承认，甚且推波助澜去消解它。现在这套七平均律乐器和七平均律音乐

正在消亡，取而代之的，却是未必比它更科学和更有意义的东西，岂不可叹可惜！

律学问题，关系到乐学、演奏（唱）学、乐器制造学等等多方面的问题，不能单进、孤立地去思考律学问题，这样，也许对七平均律就比较容易达成共识。

二、关于二四谱的来源问题

潮州弦诗乐的二四谱，以“二三四五六七八”七个数字为谱字，以潮州语言来唱吟。对这种土产谱式的来源，目前有三种说法：

（一）认为是“古琴谱”。此说以二四谱的“轻三轻六”音阶，正好与古琴的空弦音相同：

	轻			轻		
二	三	四	五	六	七	八
$\underset{\cdot}{5}$	$\underset{\cdot}{6}$	1	2	3	5	6

刚好七个谱字与古琴七根弦的散音巧合。

但是持此种说法的人极少，因为：

1. 二四谱自古至今都是作为弦诗乐的基本谱，从未见过一份用二四谱记写的古琴谱。2. 潮州人普遍都知有二四谱，但潮州能古琴的人却屈指可数，也说明此谱与古琴无关。3. 即使今人有识二四谱和能古琴者，请他用二四谱来记录一首古琴曲，他也无能为力，因为二四谱只有 $\underset{\cdot}{5}$—6 九度音域，与古琴至少三个八度的音域相去太远了。4. 潮州也见有少数古琴谱，如《阳关三叠》之类，都是用古琴的省笔指法谱记写的。5. “轻三轻六”音阶虽与古琴七弦散音巧合，但“重三重六”等其他调体又作何解释？

以上各点明显使古琴谱说站不住脚，所以此说基本自行消失。

（二）认为是“古筝谱”。此说以二四谱的“轻三轻六”音阶，正好与古筝的空弦音相同，而且左手在“轻三”、“轻六”柱左边的弦上重按，就可得“重三”、“重六”音。直观上各种调体音阶的“轻”、“重”、“活”与古筝的左手按弦非常吻合，故持此观点的人甚多。

但是这种论点也有很多漏洞，如：1. 二四谱自古至今都是弦诗乐的合奏谱，从未见过一份用二四谱记写的古筝谱。2. 古筝的发源地不是在潮州，而二四谱却是用潮州方言唱吟的土产，如何解释这二者的发源关系？3. 目前潮州能看到的古筝谱都是工尺谱记写的。4. 即使有人识二四谱又能弹古筝，请他用二四谱来记写一首古筝曲，他也无能为力，因为二四谱九度的音域，根

本无法表达古筝（即使是13弦筝）的音域。5. 现存的二四谱，请一位筝家照谱来演奏，他也根本无法做到，即使勉强做到，也根本没有潮州传统筝的风格味道，完全不合传统潮州筝的指法。

以上这几点，也使古筝谱说无法立脚，但是现在有些人，包括一些比较有影响的音乐家，都附和此说，甚至把此说作为定论，更使谬种流传，贻误后代。

（三）弓弦乐谱说。

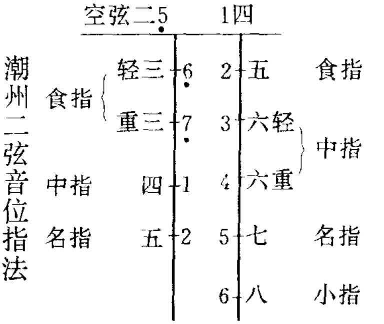
这种观点有如下依据：

1. 现存的二四谱曲，都是作为弦诗乐合奏的基本谱应用的。2. 现存的二四谱曲，都可以在潮州二弦这件领奏乐器上照谱演奏。3. 二四谱曲潮州叫做“弦诗”，“弦”字在潮语中是弓弦乐器的总称，“弦诗”即弓弦乐器谱之意，这个名字已经给我们提示明白了。4. 据前辈老艺人说，“轻三六”、“重三六”的“轻”、“重”，是“轻读”、“重读”之意。昔时艺人强调读谱和吟背谱，强调“要读出味才能奏出味”，学弦乐都要先读诗。5. 潮州的“活五”俗名“揪五”，“揪（音qiū）”是弓弦乐器的左手按指在弦上作上下揉擦之意，所以“揪五”这个术语只能来自弓弦乐器，与古筝的按弦无关。6. 明代戏文写潮州的情景有“琴弦笙箫，闹满街市”“处处弦歌景色新”等句，说明当时潮州弓弦乐器已经很普遍。潮州弦诗乐的领奏乐器二弦，其前身竹弦，与福建南音的二弦一样，同属唐宋奚琴之遗制。至迟在南宋，潮州就有弓弦乐器，可能与二四谱同时出现。7. 潮州二弦演奏古曲都用一个把位，其音域正好是二四谱的九度音的音域（参见下面指法图）。8. 潮州二弦定音是“二四”两音，与二四谱定名相同，这决不是巧合，这两个音是潮乐基本调的“徵、宫”两音，为乐调中之骨干音，也是最稳定的两个音，昔时有“宫徵皆不成不可为调”之说。这也说明二四谱与二弦之内在联系。9. 在潮州二弦上，其按指与音位如下页“潮州二弦音位指法”图。从下图可以看到二弦的音域与二四谱的音域完全相同，同时也说明二四谱为什么“八”不是“三”的高八度，因为“三”有“轻三、重三”，“八”却没有“轻重”之分，因为二弦用原把移指法，小指下移只能按到La音，不可能按Si音。如果在古筝上就解释不了何以“八”不是“三”的高八度了。10. 潮州弦诗乐是潮州筝艺的母体艺术，潮州筝艺的乐曲、风格特点、造句、变奏、合奏程式乃至技术规范等，很多都来自潮州诗弦乐（详见苏巧筝编著《潮州筝艺》）。这也说明二四谱不是来源于潮州筝。

以上各点，未见有人能以充分理由予以推翻，这应该是目前比较有根据的一种看法。

三、关于潮州弦诗乐各调体的名称问题

由于二四谱中“三、六”两字都有“轻、重”之分，所以潮州弦诗乐就有“轻三轻六”、“重三重六”、“轻三重六”和“活五”等不同乐调，其构成音阶如下：



二四谱	二	轻 三	重 三	四	五	轻 六	重 六	七	八
工尺谱	合	士	乙	上	尺	工	凡	六	五
简谱	5̣	6̣	7̣	1	2	3	4	5	6
轻三六	5̣	6̣		1	2	3		5	6
重三六	5̣		7̣	1	2		4	5	6
半轻重	5̣	6̣		1	2		4	5	6
活五	5̣	(6̣)	~7̣	1	~↑2		~4	5	6

以上各乐调又分别简称为“轻六”、“重六”、“半轻重”和“活五”，总起来简称为“轻、重、半、五”。

从七十年代以来，很多学者对这种乐学现象很感兴趣，研究的人很多。在同一首二四谱曲上，可以化生出“轻、重、半、五”四首不同情感的乐曲来，这确实是一种奇妙的创造。但到底这“轻、重、半、五”，在乐学上该属那一层次，该叫什么名称，则各执所见。有的叫它为“音阶”，有的叫它为“调式”，有的叫它为“调性”，我和苏巧筝则叫它为“调体”。

叫什么名字，表面看来只是个起名的问题，但其实则包含着对“轻、重、半、五”的实质的理解的深层意义。

“轻、重、半、五”等乐学现象，其实包含着谱式、音阶、调门、调式调性、音律变化、演奏技术规范和社会约定认识等一整套乐调体系的问题。

没有二四谱这种特殊的谱式，就不可能有“轻、重、半、五”这种变化。有了二四谱及其中“三、六、五”的“轻、重、活”的变化，才产生出四种不同构成的音阶，有了这四种不同音阶，才有这四种不同情感的乐调。“轻、重”的“三、六”两音的变化，实际上也包含着调门的变化；也明显包含着调式调性的变化；“重六”与“活五”的re、fa、si音更明显包含着音律的微妙的变化自然形成一套演奏技术规范；所有这一切也自然产生一系列的社会约定认识，表达潮州人民的思想感情和风俗习惯（详见拙文《再谈潮州弦诗乐的调体》《星海音乐学院学报》1995年第3、4期）。所以说这是一整套乐调体系的问题。

只用“单进思维”去认识“轻、重、半、五”，就只能看到它的一个方面，就一个方面去给它起名。所以看到它的音阶构成的，就叫它“音阶”，看到调式调性问题的，就叫它“调式”或“调性”等。

奇怪的是，叫它“调式”或“调性”，还引起双方论争。其实若按词典说的，这两个词本身并没有什么本质区别，只是在一些人的脑子里，望文生义地把“调式”作为“乐调的形式”来解释，于是把中国的“宫、商、角、徵、羽”归属于“调式”；把“调性”作为“乐调的性质”来解释，于是把西洋的“大调”（明朗）、“小调”（幽暗）归属于“调性”。这种无成文的望文生义效应，居然形成相当范围内的一种无明的约定认识，并引起对“轻、重、半、五”该属那一个的争论。可见，“调式”“调性”的套名法，都是“单进思维”的产物，都没有全面反映“轻、重、半、五”的实质。

再者，上述两种套名法也不符合逻辑。因为“轻、重、半、五”之中，都包含有不同的调式调性，如“轻六”调体之中，“宫、商、角、徵、羽”五种调式俱全，其他各种“调体”也各含有几种调式。所以，对于“调”为母概念来说，“调体”是子概念；而“调体”对于“调式”来说，则“调体”是母概念，“调式”是子概念。若把“轻六、重六、半轻重、活五”等也称为“调式”，岂不是混淆了其子母属性，犯了逻辑错误。但直到最近，有人在书刊之中还是坚持用“调式”来套名，并且以“轻六宫”、“重六宫”、“轻六徵”、“重六徵”等合称之为“调式”。其实，“轻六宫”、“轻六徵”等里面的“宫”、“徵”等已经是“调式”了，结果“轻六”本身还不是名字落空。

我们主张把“轻、重、半、五”称为“调体”，是在认识了它包含着谱式、音阶、调门、调性调式、音律变化、演奏技术规范和社会约定认识等，一整套乐调体系的性质之后，才提出这个名称的。而且“体”字除了表达“体

系”概念之外，在中国艺苑中，也是一种体裁概念，比如文有“诗、词、歌、赋、文”等文体；书法有“楷、草、行、隶、篆”等书体，同理，潮州弦诗乐有“轻、重、半、五”等调体。

四、关于反线问题

“反线”在潮州音乐研究中，向来也是一个含混不清的名词。有人用西洋的移调观念来理解它，说它是“从 1＝F 转到 1＝^{b}B”，有不少人则把它作为一种“调式”，列为“轻、重、半、五、反”，而这些都没有全面反映潮州音乐中的反线问题。

“反线”的原意，是指将琴线（弦）的音高观念反转过来。在管乐器上，就叫“反孔”或“反指”，也即把孔位或指位上的音高观念反转的意思。以潮州五度定弦的椰胡为例，把子线（即外弦）的音高观念转到母线（即内弦）上，可以如法转七次，再转则周而复始，回到开头那个定弦观念上，这就构成“子反母（四度反）”的“下属反线系列”；若把母线的音高观念反到子线上，也可以反转七次，再转则周而复始，回到开头那个定弦观念上，这就构成“母反子（五度反）”的“上属反线系列”。这两种反线系列所得到的七个调门都是一样的，只是排列顺序不一样而已。列表如下：

子反母（四度反线）			母反子（五度反线）		
调高	下属反线系列		调高	上属反线系列	
四孔	上（1）	六（5）	四孔	上（1）	六（5）
七孔	合（$\underset{\cdot}{5}$）	尺（2）	一孔	凡（$\underset{\cdot}{4}$）	上（1）
三孔	尺（2）	五（6）	五孔	乙（$\underset{\cdot}{7}$）	凡（4）
六孔	四（$\underset{\cdot}{6}$）	工（3）	二孔	工（3）	乙（7）
二孔	工（3）	乙（7）	六孔	四（$\underset{\cdot}{6}$）	工（3）
五孔	乙（$\underset{\cdot}{7}$）	凡（4）	三孔	尺（2）	五（6）
一孔	凡（$\underset{\cdot}{4}$）	上（1）	七孔	合（$\underset{\cdot}{5}$）	尺（2）

这种四度、五度的反线法，只是比较常用而已，其实还可作二度、三度、六度、七度的反线，只要顺序按规律，都可以反出七个调门来，再转则周而复始。将一首乐曲连续反出七首不同调门的乐曲来，目前能够这样演奏的人不多，所以在弦诗乐中，见诸乐谱的反线曲谱，多数是四度、五度转的。但

这种情况，并不说明反线只是转一、二个调门，更不像某些人所说的，“反线就是从 F 向^{b}B 转调”。

在潮州寺堂乐的伴奏中，则这种反七个调的乐学现象相当普遍，而且至今如是。寺堂乐的伴奏，不是由乐器先起音前奏，然后声乐跟进来唱；而是声乐先起唱，然后器乐根据所唱的音高，找到它的调门，加入来伴奏的。所以虽然不是将同一首乐曲反七个调门，但往往在一个大法会中，几十首乐曲，七个调门都会用到，而且这七个调门的几十首乐曲，都各自在同一件乐器上奏出来的。

这种现在还活生生的乐学现象，雄辩地说明，把反线说是“从 F 向^{b}B 转调”，或是把反线说成“调式”，都犯了以偏概全的错误，也根本没有反映出反线的乐学本质。

反线是在调高上变化了，含有“转调”的意义，但它绝不是机械地把全盘曲调移到另一个调高上去。所以不能用西洋的“转调”观念来看待。由于乐器音域的限制，反线之后，许多乐音就要用高八度或低八度的倒把音来演奏，久之也成一种风格特点；由于定弦的音高观念变化了，乐曲所加的花音、所用以塑造乐音的花指、音律和演奏技术规范等均有所改变，所以反线同样带有谱式、音阶、调式、音律、演奏技术规范和社会约定认识等等因素在内，与调体变化一样，是一个系统的乐学现象。但反线自己是一个独立的系统，不应把反线中的某一反（即某一个调门）当作反线的整体，并把它作为调体中的一员。

本来还有一些问题需要讨论，限于篇幅，只能提出几个比较普遍的问题，更重要的是借以阐明研究工作中思维的多进性，希望许多问题能再进、三进的思考，以减少不必要的论争。

南国乐坛　百花齐放

——近年来广东省的音乐表演艺术概况

陈浚辉

广东省的音乐表演艺术近年来在舞台上十分活跃，这主要是省音协和省文化厅等文化主管部门转变了观念，拓宽了路子，以举办大型的音乐活动来

带动音乐生活的全面繁荣。其次是我省有一支业务水平过硬的专业演出队伍长期活跃于艺术舞台上。现就几方面分述广东省的音乐表演艺术。

（一）近年来，我省的大型音乐活动办得十分火热。1990年，广东省欢乐节组委会与国家旅游局、文化部、中国文联联合举办了“中国旅游节暨广东欢乐节”。在这次大型的艺术盛会上，来自全国12个省、市、自治区的14支民族民间艺术队伍和我省的40个专业、业余艺术团体及香港、美国的艺术团表演了精彩的音乐舞蹈节目，拉开了我省近年来大型音乐活动的帷幕。同年，梅州市举办了“梅州90山歌节”，来自各地的100多位山歌手进行了山歌擂台赛，场面十分活跃。1991年，是中国共产党建党70周年，为此，广东省有关文化部门联合举办了大型的文艺晚会，来自全省的十几个专业文艺团体参加了演出。同年，第四届广东艺术节也隆重举行，有30多个专业文艺团体作了精采的表演。1992年，为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年，广东省各地相继举办大型的文艺晚会，单省直文艺团体的纪念演出就历时10天，其中有省歌舞剧院献演的《生活的神采》综合文艺晚会，广州乐团献演的《中外优秀作品音乐会》，众多表演艺术家纷纷登台表演精彩的文艺节目，博得观众的好评。广州市更是举办了《5·23光辉照羊城》艺术展播周和第三届弘扬民族文化演出周，这些大型活动异彩纷呈，展示了我省音乐表演艺术的实力。1993年是我省举行大型音乐活动较多的一年。首先是由省音协等单位主办的’93新年音乐会，这是我省首次举办新年音乐会，引起了全国音乐界的关注。随着第五届“羊城音乐花会”的举办，把我省近年来大型的音乐活动推向了高潮。

由省文化厅、省广播电视厅、省音协、广州军区政治部文化部、广州市文化局联合主办的“羊城音乐花会”始办于1962年3月，是我国音乐表演艺术的盛会。首届“花会”以其宏大的规模和多彩的内容，产生了极大影响，引起国内外音乐界的瞩目。此后，由于“文革”被迫停办，直至1980年“花会”才得以复办。1982年和1987年又相断举办第三、四届“花会”，同样在国内外引起不同的反响。

1993年11月，第五届“花会”再次隆重举行，本届“花会”在保持以往传统特色的基础上，开拓了新的思路，举办“首届全国指挥比赛”、“全省音乐创作比赛”和“全省青年声乐比赛”。由于指挥比赛的举行，使得交响乐响彻了整个“花会”。大量音乐新作的出现，给“花会”带来了一片生机。而一批青年艺术家的成长更是给我省音乐表演艺术增添了许多光彩。本届“花

会”共举办了21台24场多姿多彩的音乐会，其中主要包括广州乐团交响乐团由首届指挥比赛获奖者执棒的音乐会和由指挥比赛评委执棒的两场《名人名曲荟萃音乐会》；广州乐团合唱团的合唱音乐会，这场音乐会主要演出我省的优秀合唱作品。广东省歌舞剧院民乐团、南方歌舞团联合举行的民族音乐会，集中展现我省的优秀民乐作品和表演艺术人才；珠影乐团的电影作品音乐会和星海音乐学院暨附中举行荟萃本院优秀作品和人才的综合音乐会等一系列专场音乐会。本届“花会”还邀请了香港大型中乐团赴会参加展演，丰富了“花会”内容，开阔了观众的视野，同时也加强了对外音乐文化交流。中国音协主席李焕之等著名音乐家应邀出席了这次盛会。本届“花会”被《人民音乐》誉为“广东省音乐史上的一块里程碑”。

除了上述所提到的大型音乐活动之外，近年来我省还举办了《纪念毛主席诞辰100周年音乐会》、《纪念抗日战争胜利50周年、红军长征胜利到达陕北60周年，世界反法西斯胜利50周年音乐会》、《冼星海音乐周》等大型音乐表演活动。这些音乐表演艺术活动的举办，创造了较好的推广高雅音乐的艺术气氛，使我省的音乐表演艺术呈现出一片生机勃勃的景象。

（二）广东省的音乐表演艺术活动的繁荣，除了在大型音乐活动带动下之外，主要是还有广州乐团交响乐团，广州乐团合唱团，广东省歌舞剧院民乐团，南方歌舞团，珠影乐团，战士歌舞团，广州市歌舞团以及深圳交响乐团和汕头市歌舞团等众多专业水平过硬的专业文艺团体，这些团体的表演艺术家们长期活跃于音乐舞台上。如创建于1957年的广州乐团交响乐团，就是一支实力非常雄厚的演出队伍，著名钢琴演奏家李琪，小提琴演奏家何东等都曾经在该团工作过。进入90年代以来，该团每年举办各种类型的音乐会近100场，有的艺术家还举行自己个人的音乐会，如著名女中音歌唱家张倩近年来连续举行两场独唱音乐会，丰富了人民群众的文化生活，得到音乐界的好评。广东省歌舞剧院民乐团也是我省比较突出的一支专业表演队伍，该团拥有众多的著名表演艺术家，如高胡演奏家余其伟，二胡演奏家陈雄华、何王保，喉管演奏家陈添寿和歌唱家李素华等，这些艺术家经常活跃于音乐舞台上，为弘扬我国的民族音乐和我省的音乐表演艺术而努力耕耘，深受人民群众的好评。正因为我省有这么多专业音乐队伍和这么多专业水平较高的表演艺术家，才使我省的音乐表演艺术活动保持了长期的繁荣。

（三）近年来，我省还十分重视对外音乐交流活动和音乐人才的培养，从而使我省的音乐表演艺术保持长期不衰。在对外音乐交流上，我省的专业文

艺团体和一些艺术家经常出访东南亚各国及港澳地区演出，倍受友人的欢迎，引起国际乐坛的注目。1993年，广州乐团交响乐团在一年内赴港澳演出就达6次。二月赴港参加93香港艺术节，为巴黎歌剧院芭蕾舞团、香港芭蕾团伴奏大型芭蕾舞剧《唐·吉诃德》、《灰姑娘》；三月参加澳门艺术节，与澳门室内乐团合演交响音乐会，演出了贝多芬的《第五交响曲》；四月在澳门演出了柴可夫斯基的《第六交响曲》、德伏夏克的《大提琴协奏曲》；七月演出布拉姆斯的《第一交响曲》、格里格的《钢琴协奏曲》；九月二度赴港伴奏演出舞剧《灰姑娘》；部分演奏员赴澳门参加十月澳门国际音乐演出活动。这些出访的音乐演出活动均受到国外同行的好评。著名高胡演奏家余其伟和著名古筝演奏家饶宁新更是经常活跃于港、澳、台及东南亚各国的音乐舞台上，在当地乐坛享有很高的声誉。

在走出去的同时，我省也请进了一些艺术水平较高的外国音乐团体和著名音乐家来访交流，如1994年来访的维也纳音乐联谊会，1995年曼陀瓦尼乐团以及香港芭蕾舞团、俄罗斯芭蕾舞团的来访演出；法国钢琴家瓦尔蒙兄妹和香港著名笛子演奏家陈鸿燕也曾应邀来穗举行钢琴独奏音乐会和笛子独奏音乐会。这些外国音乐团体和音乐家的来访演出，充实了我省的音乐艺术舞台，开阔群众的眼界，促进了我省的音乐表演艺术的发展和繁荣。

没有人才，就没有音乐事业的发展。我省对培养音乐专业人才十分重视，努力创造条件，扶持新力量，推出新人才。在第五届“羊城音乐花会”的声乐比赛上就推出了穆红、王丰、李熳、谷亚玲、王咏春等一批优秀声乐人才。近年来，省音协也努力给年轻的会员创造提高技艺的条件，多次为他们举办独唱独奏音乐会，如青年女高音歌唱家李素华独唱音乐会，陈照华师生扬琴独奏音乐会，黄日进师生高胡音乐会（在北京音乐厅举行），徐秋菊民歌独唱音乐会等多场各种类型的专场音乐会。大批音乐表演艺术人才的涌现，也是我省音乐表演艺术保持长期繁荣的根本保证。

广东省社会音乐活动特点（1990—1996）

陈浚辉

音乐事业的繁荣与发展，有赖于整个国民音乐文化素质的提高。近年来，我省的社会音乐活动有了较大的发展，国民音乐文化素质也取得一定的进步，这主要体现在群众歌咏活动的蓬勃发展，也是我省社会音乐活动的主要特点之一。

（一）1992年，热心社会音乐活动的广州日报，在省音协的协助下，主办了广州地区合唱大赛，报名参加这次大赛的合唱团队超过一百支。从星海音乐学院师范系合唱团，到广州市老人院的“万岁合唱团”；从广州军区红一连合唱团到白云区个体劳协合唱团。不同年龄、不同职业的人纷纷组织起一支支充满活力的合唱队伍。我省一批有经验的合唱指挥家、歌唱家也积极的投身到这次合唱大赛中，使这一活动出现了崭新的面貌。

这次大赛，特别强调艺术质量，要求参赛队伍必须演唱一中一外两首歌曲，且必须是双声部以上，这对业余的合唱队来说，难度是相当大的。但各团队的表现却令人惊喜，表现了很好的素质，不少团队的水平已接近或达到了专业的水平，如广州石化总厂职工合唱团演唱的《金色浮云》（屠格涅诗，柴可夫斯基曲），把俄国十月革命前知识分子苦闷情绪表现得淋漓尽致，有板有眼。有些团队还特别挑选无伴奏的合唱作品参赛。经过几个月紧张的角逐，最后有十二支团队参加了总决赛。著名音乐家李凌、严良堃、秋里、马革顺和费明仪应邀担任总决赛评委。严良堃还指挥参赛的240多人合唱了贝多芬的《欢乐颂》，将本次大赛推向了高潮。

合唱艺术是高雅的艺术，在经济文化发达的国家，人们把能否欣赏合唱艺术视为文化修养高低的尺度之一。此次大赛艺术质量的提高，是与施明新、史介绵、赖广益、徐瑞琪、廖原等一批长期热心于社会音乐活动的音乐家分不开的，他们为我省社会音乐的繁荣和发展作出了突出的贡献。

1994 年，我省又举办了规模空前的《百歌颂中华》群众性歌咏活动，使群众合唱艺术活动向纵深发展。此次歌咏活动，奏响了时代的主旋律，弘扬民族精神。通过歌咏活动，对青少年进行爱国主义、集体主义和社会主义教育，推动了精神文明建设。全省各地、省直各系统都开展了各种形式的合唱活动，如“广东省《百歌颂中华》首届大学生合唱节”、“广东省《百歌颂中华》青少年卡拉OK 大赛”和“广州市《百歌颂中华》第六届中小学合唱节”等系列活动。这些群众性合唱活动的开展，大大地提高了国民音乐文化素质，丰富了人民群众的音乐文化生活。

在群众合唱艺术蓬勃发展的基础上，我省成立了合唱协会，更加有力地推动了我省群众合唱事业的发展。

由于我省长期以来对群众合唱艺术的重视，加上近年来众多群众性的合唱活动，使我省合唱艺术的普及面更为广阔，众多合唱团如雨后春笋，从而为 1995 年举办的《星海音乐周》开幕式空前的万人演出《黄河大合唱》打下了坚实的基础和成功的保证。

（二）我省的社会音乐活动的另一主要特征是少年儿童音乐事业的蓬勃发展，这是与大批专业音乐工作者长期辛勤耕耘，倾注大量心血分不开的，如著名指挥家史介绵、赖广益、徐瑞琪长期以来投身于少年儿童的合唱艺术，使我省少年儿童合唱艺术保持全国领先地位。特别是广州市少年宫合唱团，广州市东山区小云雀合唱团更是跻身国际少儿合唱艺术的先进行列。近年，广州市又涌现了全国仅有的男童合唱团。

在少儿合唱蓬勃发展的同时，我省在少儿器乐领域也出现了令人鼓舞的形势，涌现出一批少儿乐团，如小天使交响乐团。该团在青年指挥家廖原和广州乐团一批音乐家的指导下，成绩十分突出。1993 年赴北京音乐厅举行交响乐音乐会，令京城音乐界人士刮目相看，倍受好评，此后多次赴香港演出，均获得很高评价。成立更早的深圳少年管弦乐团也是一支实力相当雄厚的少儿乐团，该团 1993 年曾应邀来穗参加第五届“羊城音乐会”的演出，得到众多音乐家好评。继这两个管弦乐团之后，汕头市金凤少年管弦乐团，广州市少儿室内乐团等颇具规模的少儿乐团也纷纷成立。少儿民族乐团更是如雨后春笋，如汕头市金凤少儿民乐团，广州市少年宫民乐团，广州市儿童活动中心小龙人弹拨乐团等，这些少儿乐团的涌现，把我省的少年儿童音乐活动推向了一个新的高潮。

为了集中展现少年儿童音乐事业的成果，近年来我省多次举行大型的少

年儿童音乐比赛活动，如1990年举办的“首届少年儿童民族器乐比赛”，1993年举办的广东省第三届“少儿艺术花会”。1993年第五届“羊城音乐花会”还特意设立了少年儿童音乐会。1994年汕头市也举行了“少儿南北古筝演奏会”，1995年省委宣传部、省音协联合举办了“广东省少年儿童音乐花会”。这些少年儿童音乐盛会的举办，使我们看到广东省少年儿童在音乐领域方面所取得的优秀成绩，对促进我省少年儿童音乐事业的发展和繁荣起着重要的作用。

（三）我省的社会音乐活动，除了上面所述的两大特征之外，近年来还兴起了群众性的管乐艺术和“私伙局”（民间乐社）以及各种各样的演唱会和卡拉OK大赛，这对我省社会音乐活动的繁荣也起到了一定的促进作用。

群众性的管乐艺术热潮，在改革开放的大好形势下，日益受到人民群众的喜爱，管乐团、军乐团在部队、学校、厂矿和雨后春笋般的出现，促进了人民群众的文化生活。在第五届“羊城音乐花会”上，为了推动群众性管乐艺术的繁荣，特意组织了部分管乐团大汇奏，有43个团队在广州文化公园献演了精彩的节目，使文化公园出现了空前的局面，嘹亮的号声，为改革开放奏响了凯歌。

随着经济的发展，我省的“私伙局”在全省各地相继的出现，单广州市就出现了“广东业余粤剧曲艺组”、“老有所乐音乐组”、“康乐曲艺组”、“越秀艺坛”等众多的“私伙局”。为了检阅“私伙局”的艺术水平和活跃人民群众的音乐文化生活，广州市文化局还多次举办“私伙局”交流汇演，并进行总结，使之健康发展。

综观近年来我省的社会音乐活动，使我们高兴地看到：国民音乐文化整体素质有了很大的提高，一批未来的音乐家正在遂步的成长，我省的音乐事业将会出现更加辉煌的时代。

星海音乐学院岭南音乐研究概述

何　平

星海音乐学院创办于1957年，前身是广州音乐专科学校和广州音乐学院，目前是华南地区唯一的一所高等音乐学府，担负着广东省及临近省、区

音乐人才培养的重任。由于历史的原因和所处的地理位置，星海音乐学院逐渐成为岭南音乐的教学和研究中心。近几年来，学院更加重视以粤乐、潮乐和汉乐为其主要组成部分的岭南音乐的教学和研究，并逐步形成了以重点系民乐系和音乐研究所为主体，以作曲系及附中民乐学科为辅体的综合性的岭南音乐教学科研群体。这已成为星海音乐学院办学的一大特色和优势，并已开始在全国产生影响。

广东的民间音乐，以粤乐、潮乐和汉乐最为著名，这也正是岭南音乐的主体。潮乐和汉乐是两个源远流长的古老乐种，它们以其丰富的文化内涵和古朴典雅的格调，在国内外，特别在东南亚华人聚居区乃至欧美都有众多的听众，并引起海内外一批音乐专家和学者的浓厚兴趣，他们纷纷前来广东采录、学习和研究。粤乐则早在本世纪三十年代即风靡国内外乐坛，影响遍及世界五大洲，受到广泛的喜爱和欢迎。鉴于此，早在1986年，经原广东省高教局评审，即确定了星海音乐学院《音乐学（民族音乐理论、民族乐器表演艺术）》为省属高校重点学科。至此，岭南音乐主体的三个重要研究方向——粤乐表演艺术及研究，潮州音乐表演艺术及研究，客家汉乐表演艺术及研究，开始成为学院教学科研工作的重点。

这三个主要研究方向，集教学、科研、创作、演奏于一体，互相支持，互相依存。教学促进了科研，科研又敦促和检验了教学；创作使演奏技巧得到发展，演奏又使创作水准进一步提高。这样，民族音乐理论研究与民族器乐表演艺术的交融，使岭南音乐的研究走上了良性发展的轨道。同时，岭南音乐的研究，还与其它一些音乐文化学科相互渗透，如音乐美学、音乐心理学、音乐社会学、音乐教育学、人类文化学等，从而使对岭南音乐的研究，从一般的对区域性音乐的研究，进入到对岭南音乐整体文化构成的更高层次的学术研究，从挖掘、整理、总结等基础研究范畴，发展到实践、应用、综合提高的实用研究领域。这种质的变化，显示出星海音乐学院在岭南音乐研究方面的优势，国内音乐界一些权威人士对此都曾有过一些较高的评价。

学院目前已将岭南音乐的三个研究方向，作为教学的一个重要内容而纳入整体的教学计划中，不仅民乐系作为一门专业课，而且结合学分制的实行，将其作为其它各系的公共选修课。在此之前，师范系、社会音乐系已率先开设了民族乐器选修课，学校的助教进修班（硕士研究生主要课程班）也将其作为一门重点理论课程。这样，岭南音乐的教学，便从部分人所学的技能课及其理论课，发展为全校性的文化知识课程，发展为具有高层次水准的更具

学术研究特点的课程，这必将大大促进岭南音乐的研究。

与此同时，对岭南音乐的研究，已逐步形成了从专著、论文到音乐创作、艺术实践演出、音像制品、电台、电视台播映的全方位的整体同步研究，各个方面都取得了一批重要研究成果。据不完全统计，近几年已出版和已完稿在出版社待出版的专著计有15部，如《客家山歌探胜》(温萍著)，《潮州音乐研究》(陈天国著)。取得项目资助正在写作的专著有5部，如《粤乐旋法研究》(陆仲任著)。已发表的有关的重要学术论文40余篇，如《论广东音乐的乐器发展和乐队编制》(陈威)，《承秦筝正统传太古遗气》(陈安华)。已出版的主要CD唱片和音乐磁带有近20余种，如《平湖秋月——甘尚时高胡专辑》(甘尚时)，《古琴雅韵——刘雨声二胡专集》(刘雨声)，《广东汉乐古筝曲集》(饶宁新)。创作的有关音乐作品，播出播映的有几十部(首)，如合唱组歌《在这鹿回头的地方》(黄英森曲)，钢琴三重奏《三宝佛》(曹光平曲)，民乐五重奏《五行》(房晓敏曲)，潮州大锣鼓《号角》(黄唯奇曲)。这些科研成果为弘扬岭南音乐文化作出了贡献，也为星海音乐学院带来了广泛的声誉。近几年来，学院中应邀参加国际、国内学术会议的有20余人次，应邀出访香港、新加坡、马来西亚、泰国、澳门等国家和地区的40余人次，其中绝大多数与岭南音乐的教学和研究有关。

为了使岭南音乐的研究工作持续不断，后继有人，学院正在努力建设一支结构合理的学术队伍。在老一辈的专家教授中，甘尚时教授目前是学院的重点学科《音乐学》的学术带头人，他是著名的广东音乐高胡演奏家、教育家和作曲家。甘尚时教授从教三十年来，除了教学工作以外，一直潜心于高胡的表演、创作和著书立说。近几年来，又录制出版了激光唱片4张，其它唱片21张，音带16盒，并创作了一批广东音乐作品，其中《湖光春色》获首届全国广东音乐大赛优胜奖。他已出版著作多部，如《广东音乐高胡技法》、《甘尚时高胡演奏曲选》等，发表论文多篇，如《高胡演奏技法》等，受到国内外同行的高度评价。1992年底，甘尚时教授应中国民族管弦乐学会之邀，赴北京参加老艺术家示范演出，受到高度赞扬，中国民族管弦乐学会致函星海音乐学院表彰道："贵院甘尚时教授此次赴京参加本会举办的第三届会员观摩演奏会——老艺术家示范演出，他的精湛技艺受到与会观众的热烈欢迎和首都民乐界专家们的赞誉，他的演出为本会举办的第三届会员观摩演奏会增添了光彩。"甘尚时教授为我国民族音乐、特别是岭南音乐的发展做出了贡献，为此获得国务院授予的国家"有突出贡献专家"称号。同时，甘尚

时教授在国外也有一定影响，分别被美、英两家传记学会载入《世界五千名人录》、《国际杰出人物名录》、《国际知识界名人录》等，并是美国传记学会终身理事。

在中年专家教授中，陈安华教授和罗小平教授是较有影响的两位学者。陈安华教授是民乐系弹拔乐教研室主任，著名的古筝演奏家。他执教三十多年，治学严谨，成果丰硕，古筝学生遍布十多个国家和地区。多年来，包括香港在内的几家音像出版社为他出版了激光唱片、大密纹唱片和录音带等十几件，发表了一批有影响的学术论著，如在香港出版的《中国古筝演奏技术研究》、《南派筝曲荟萃》。陈安华教授还多次在全国性的古筝比赛中担任评委、组委以及学术委员等，并多次主持学术会议。罗小平教授是学院音乐研究所所长、文学硕士，她是我国第一部《音乐心理学》专著的第一作者，专著的问世引起国内音乐界的瞩目和高度评价。罗小平教授发表有大量学术论文，其中不少发表在国家级刊物上，她的专著、论文总字数已达80余万字。其学术成果广获好评，有关“音乐表演美学”的论文，被某些专家视为填补了这一领域的空白。

由于一批基础好，专业水平高，有较强责任感的中、青年学者充实到岭南音乐研究的队伍中来，科研人员的范围也从最初的民乐系、音乐研究所，延展到了作曲系、附中民乐学科的有关教学科研人员。因此增强了整体科研实力，促进了教学科研工作向纵深发展并使得学术梯队的职称结构、学历结构、年龄结构都有所改观，也使原来较为突出的人才青黄不接的问题趋于缓和。

当我们回顾过去展望未来时，如何将岭南音乐研究引向深入，如何保护、弘扬民族音乐文化，也是我们面临的严峻问题。由于众所周知的原因，民族音乐暂时处于低潮，而岭南音乐的一些研究项目将首先是抢救和保护文化遗产，其它大量的研究工作也属于基础研究范畴，如何与现实社会的需求紧密结合，尤其是如何面对商品经济冲击的现实是一个急需探讨的课题。

为了岭南音乐的继承和发展，为了中华民族优秀文化的发扬光大，从长远目标出发，学校的教师们在极其困难的情况下，已着手从少年儿童抓起，在中小学、甚至在幼儿园物色民族器乐演奏方面的好苗子进行精心培养，相继建立了如扬琴演奏、琵琶演奏等业余民族器乐学习基地，并培养出了一些振奋乐坛的小小民乐家，他们的茁壮成长，使民族音乐的发展前景充满光明。同时，学院也正在采取积极有效的措施，进一步建立和健全从小学、中学到大学、研究生的岭南音乐教学及人才培养网络，进一步完善岭南音乐研究的运

作机制，使岭南音乐更以其独树一帜的特色和丰姿展现在世人面前。

星海音乐学院
本科钢琴演奏专业教学大纲

星海音乐学院钢琴系

一、教学总目标

本大纲规定的课程均为钢琴系演奏专业本科生主修课程。经过各项课程的一系列严格的、综合的、多层次的教学与训练，学习与实践，使学生在本科学习期间打下坚实的演奏技术基础。循序渐进的并有代表性的学习和掌握不同时期、不同作曲家多种作品风格；具备较强的声乐伴奏、器乐伴奏与重奏能力。达到较高的演奏水平。充分调动学生学习的主动性与创造性。掌握相对独立的研究和处理音乐作品的能力。熟悉钢琴教学基本步骤与基础教材，以适应新时期我国对高级钢琴演奏艺术人才的全面需求。

二、教学课程与年限

钢琴主科课程由五门课综合组成，本科生学习年限为四年。

1. 钢琴演奏课：共开设四学年，每周两节。

2. 伴奏与重奏课：第一、二学年开设，共两学年，每周一节。

3. 钢琴文献与欣赏：第一、二学年开设。总学时累计不低于 60 学时。

4. 教学法基础与教学实习：第三学年开设，每周一节教学加一节教学实习。

5. 艺术实践课：除期中、期末考试外，每学期每个学生不低于四次各种舞台演奏实践（第四学年除外)。

三、教学形式与内容

1. 钢琴演奏课为个别课，由钢琴主科指导教师任教，提倡互相听课，观摩教学，或由指导教师举行公开课教学，以利于交流经验，互通信息，提高教学质量。任课教师除按教学大纲规定订出教学计划并按课时规定上专业课之外，还要指导学生查阅文献资料，对演奏和作品进行深入的分析研究，并指导学生毕业论文的写作。在第三学年，要加强对学生学习室内乐的指导。对

“尖子”学生和后进学生，应采取个别指导和定期集体上课相结合的方法，主教教师与全体教师群策群力相结合，更好的使“尖子”学生脱颖而出，使后进学生克服学习中的障碍。在外请专家上课期间，原任课教师必须随堂听课，保持教学的连续性。

2. 伴奏与重奏课由专职教师授课，内容包括三部分：声乐伴奏，中外艺术歌曲、歌剧选段、合唱伴奏等；器乐伴奏，各类体裁的器乐独奏曲、协奏曲，包括弦乐类、管乐类（木管、铜管）、打击乐类；室内乐，包括钢琴重奏和与管弦乐其他乐种合作的重奏；本课程在第二学年末结束。第三学年由钢琴课继续保持并加大室内的训练。演奏课在规定的学期内可以用三种教学形式授课：

（1）个别课：教师对学生的练习给予指导；

（2）集体课或小组课：教师讲解伴奏重奏常识；

（3）排练课：在指导教师统一安排下正式排练并在实践中上课。

3. 钢琴文献与欣赏课由全体钢琴系教师集体担任。系里根据该课程，涉及到的作曲家和作品按历史发展的顺序分为若干单元，每位教师选其中一部分按系里规定授课内容提要分别准备。之后按系里计划，留在图书电教中心为全系主科学生授课，每次课应留有时间给学生提问和简短座谈，并布置少量课后思考题。

4. 教学法基础与实习课由本系钢琴演奏课教师分钢琴演奏原理、钢琴教材、钢琴教学入门等几个专题共同讨论备课。之后按顺序轮流主讲。学生从本课程开始起需带一名钢琴必修课学生进行为期两年的教学实习。

5. 艺术实践课要求每个学生在一、二、三学年中，每学期除期中期末主科考试外，不少于四次各类舞台实践、小组演奏会、观摩会、校外演出等等。内容包括独奏、协奏、伴奏、重奏，曲目在教师有教学意图的情况下可重复演奏。每学期抽出一定课时学习合唱和打击乐。加强对旋律和节奏的直接感受。参加国家级以上正式钢琴比赛或重大演出的同学，进行准备和选拔的学期内，经正式选拔入围代表院系参赛者，可把比赛曲目计入该学期学习计划，并按参赛水平给予该学期演奏课分数。

四、考试与评分

各门课程均采取百分制评分。考试前，由任课教师根据国家教委关于大学生考勤规定审查考试资格。每门课由任课教师的平时分和考试的全体教师评分按评分标准比例相结合，产生五门课各自的单项分为每门课正式成绩；

把每门课成绩乘以在主科五项课程中所占权重值，得数相加再除五，得钢琴主科课程总分。以此为钢琴主科课程得分。

评分档次：

优秀	良好	中	及格	不及格
90—95	80—90	70—79	60—69	59 以下

评分比例表：

				各年度加权比例				
课程	平时	考试	期末单项分	第一学年	第二学年	第三学年	第四学年	
钢琴演奏课	20%	80%	平时+考试	60%	60%	80%	90%	五个单项分相加除五得总分
伴奏、重奏课	50%	50%	平时+考试	20%	20%			
文献与欣赏	80%	20%	平时+考试	10%	10%			
教学法基础与学习	50%	50%	平时+考试			10%	10%	
艺术实践课	小组演奏 50%	观摩会演出 50%	平时+考试	10%	10%	10%		

五、教学进度与学习教量

钢琴演奏部分：

一年级：

(1) 不同触键手法的高级基本功练习；

(2) 技巧性练习曲及下列规定作品不低于六首；

可选自车尔尼 740，克拉莫，克列门蒂，莫什科夫斯基练习曲，斯卡拉蒂奏鸣曲，门德尔松无词歌。

(3) 复调作品不低于三首；

(4) 高级音乐会练习曲不低于四首；

可选自肖邦、李斯特、德彪西、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾等。

(5) 完整的奏鸣曲两首；

其中一首可由大型变奏曲、套曲、协奏曲代替。

(6) 中国作品不低于一首；

(7) 中型乐曲或小型乐曲一套不低于四首；

可选自圆舞曲、叙事曲、夜曲、诙谐曲、狂想曲、幻想曲、即兴曲、组曲、玛祖卡小型乐曲、前奏曲等等。

(8) 近现代乐曲不低于两首。

期中考试：

(1) 高级音乐会练习曲一首；

(2) 中小型乐曲或中国乐曲一首；

(3) 复调作品一首。

期末考试：

(1) 奏鸣曲一首或协奏曲一首，大型套曲一套选快板乐章；

(2) 中小型乐曲或中国乐曲一首；

(3) 近现代作品一首；

其他学习曲目在艺术实践课中演出观摩

二年级：

教学进度与学习数量与一年级同。

三年级：

(1) 高级音乐会练习曲不低于两首；

(2) 室内乐作品不低于四首；

(3) 复调乐曲不低于两首；

(4) 中国乐曲不低于两首；

(5) 近现代乐曲不低于两首；

(6) 中型乐曲不低于两首。

期中考试：

(1) 高级音乐会练习曲一首；

(2) 中国乐曲一首；

(3) 中型乐曲一首。

期末考试：

(1) 室内乐奏鸣曲一首，完整；

(2) 复调乐曲一首；

(3) 近现代作品一首；

观摩会以重奏作品为主。

四年级：

毕业考试曲目：

1. 钢琴演奏方向：

（1）复调作品一首；

（2）浪漫派中型乐曲一首；

（3）中国乐曲一首；

（4）大型乐曲（奏鸣曲、套曲式协奏曲）完整一套；

（5）音乐会练习曲一套；

（6）近现代作品一首；

2. 室内乐重奏方向：

（1）复调作品一首；

（2）浪漫派中型乐曲一首；

（3）中国乐曲一首；

（4）不低于三十分钟的室内乐作品；

其中包括一首完整的奏鸣曲；

3. 伴奏方向：

（1）复调作品一首；

（2）浪漫派中型乐曲一首；

（3）中国乐曲一首；

（4）不低于五十分钟的声乐或器乐伴奏。

六、毕业选修方向

在第四学年，学生可根据自己专业的所长和意愿选择申报钢琴演奏、室内乐重奏、声乐器乐伴奏三个不同的专业发展方向。申报后经系里全体教师讨论批准后报学院即可确认，每一个选修方向确定了不同的毕业考试内容：

选修方向	必修部分	选修部分
钢琴演奏	浪漫派中型乐曲一首 近现代作品一首 音乐会练习曲一首	复调一首 大型奏鸣曲一套 中国乐曲一首
室内乐重奏	不低于三十分钟的室内乐作品，其中必须有奏鸣曲	复调一首 浪漫派中型乐曲一首 中国乐曲一首

选修方向	必修部分	选修部分
伴奏	不低于五十分钟的声乐或器乐伴奏	复调一首 浪漫派中型乐曲一首 中国乐曲一首

多层次、立体化地塑造高级钢琴人才

——钢琴主科教学大纲的修订与课程结构改革

李 晓

近十年来，星海音乐学院钢琴系一直延用 1986 年 1 月第四次修改定稿的教学大纲。按大纲规定，钢琴主科课程一直按照一个基本固定和较为单一的模式授课，即每周上两节钢琴专业课。在此期间。我系培养一批又一批钢琴人才。我们的教师队伍也在该课程的教学与研究中不断总结。因材施教，提高教学水平。但是，我们看到，近年来，随着我国经济和文化的迅速发展，社会和时代对钢琴人才需求量越来越大，对水平的要求越来越高，对能力的要求越来越多元化。另一方面，少年儿童学习钢琴正成为一个音乐启蒙教育的"热点"。由于社会上学琴的普及，使更多优秀的"新苗"脱颖而出。又经过六年附中的专业训练，大大提高了学生在本科阶段学习的入学起点。这就给我们提出了一个课题，如何改革钢琴主科课程，提高教学质量，以适应新形势的需要，以新的姿态跨入二十一世纪。带着这些问题，研究了国内外先进的办学经验，我们觉得目前的教学模式存在以下的不足和局限：

(1)主科教学中缺乏培养学生学习能力的有效机制，由于形式过于单一，教学质量的把握很大程度上取决于一位主教教师，而如何培养学生正确的学习习惯与方法方面本课程没有明确的要求与措施。

(2)学生学习面比较窄，教学热点常常停留在少数几首考试曲目的精雕细琢上，而对伴奏和室内乐的学习则非常缺乏。

(3)在基本功训练方面在大纲中没有规定，所以在教学中常常被忽略，影

响了学生钢琴演奏技术水平的保持与提高。

(4)既缺乏对作品创作方面的研究，又缺乏对二度创作演奏范本系统的引导介绍，使学生对作品风格的鉴赏力的发展受到局限。

(5)由于缺乏各种演奏机会，学生学习的大部分作品常常只有一次机会演奏，往往学生带着在那一次上台演奏上的种种问题而停止了对该作品的再提高。

经过钢琴系集体研究讨论，我们对主科课程教学大纲和课程结构进行了较大力度的改革，以下是新教学大纲的要点：

一、多层次的钢琴主科课程

根据新教学大纲的规定，钢琴主科课程由五门课程综合而成。每门课各有教学的不同侧重点，五门课又互相连系，互为补充，形成一个立体化的教学网络结构。

(1)钢琴演奏课

该课程的教学目的是提高学生演奏能力，该课主教教师指导学生按教学大纲规定循序渐进并选择不同时期不同风格的有代表性的钢琴作品，督促学生独立思考，发挥学习的主动性与创造性。同时强调基本功的高层次训练，克服和解决演奏中的各种难点，并协助伴奏、重奏课抓好学生的伴奏重奏学习，力图使学生达到较高的演奏水平。

(2)伴奏与重奏训练课

该课程由专职教师任课，旨在提高学生伴奏与重奏的水平，增强钢琴学生多种合作能力，加深对音乐整体与局部关系的辨证的思考，加强对音乐形式与结构的感受能力，也为学生毕业的多种发展方向打下良好的基础。

(3)钢琴文献与欣赏课

该课程的目的是引导学生系统地熟悉各种时期有代表性的钢琴文献，作曲家、及创作特征。同时培养学生审美深度。该课程有两个侧重点：一是突出钢琴文献的风格演变与发展，使学生对钢琴艺术有一个较全面的了解；二是突出介绍“两度创作”中杰出的演奏家们是如何解释和处理特定的作品。

(4)教学法基础与实习

通过该课程总结钢琴演奏的各要素，讲授钢琴教学的基本原则，了解钢琴的基本教材选择和运用，使学生掌握钢琴学习的基本教学方法，并在教学实习中加深理解。

(5)艺术实践课

该课程为学生提供更多机会进行舞台实践，积累演奏经验，巩固上课与考试的学习内容，保留更多的曲目。在该课中还安排了不定期的合唱与打击训练，以增强学生对旋律和节奏的直接感受。

二、多元化的教学模式

我们要求在实施大纲五门课时，每门课均有对教学形式和方法的规定，同时保持较大的思考空间，使学生充分发挥独立思考；建立良好而严密的学习习惯。

比如，在钢琴演奏中，我们制订了钢琴教师教学手册和学生学习手册。在教师手册中有学生入学前三年间的主要学习曲目和成绩纪录；有对学生分析和培养的计划栏目；有教学计划和曲目设计；学生学习进度检查等等。在学生手册中，要求学生独立研究作品结构、风格、作曲家创作特征，研究版本，比较不同演奏家的演奏，还有学习进度与质量检查，最后由教师检查。

在伴奏重奏课中，有三种授课形式，个别授课、集体授课、合奏排练，增加了学习的不同角度。

钢琴文献与欣赏课由全系教师共同担任。每位教师选择几位作曲家，这门课既有统一规定的授课内容，又有每位老师的不同风格，调动了教师理论研究的积极性，又能使学生在该门课中得到更多的东西。在每次讲座之前，我们都要发给学生讲课概要和思考题作为总评成绩的积累和依据。

在艺术实践课中，我们把校内外的艺术实践结合起来，适当增加各类与专业对口的演出，如独奏、重奏、伴奏、合奏及比赛，今年中秋，我系承接了中美艺术家合作的大型“96 国际巨型钢琴交响音乐会”。我们组织策划与有关部门通力协作，学生在排练与演出中，演奏了钢琴二重奏、三重奏、五重奏、十重奏等各种风格和形式不同的作品，得到了更多有益的启示。演出获得很大成功，给广大观众和国际友人留下了良好的印象。

三、多项成绩综合评分

考核与评分是检测教学效果的重要依据，也是衡量学生学习成果的一个客观际准，钢琴专业作为一门表演艺术，舞台演奏的质量和水平是评分的首要因素，其次要考虑平时的学习进度和质量，有些课程，如钢琴文献与欣赏，则需要以平时随堂考试的积累成绩为主。因此，我们针对五门课的不同特点分别制定了评分办法和标准，注意兼顾期中、期末大考与平时测验的关系，得出五门课各自的分数。在此基础上乘以每门课在五门课中所占的权重值，把得数相加再除以五，得出钢琴主科课程的总分，我们把单项分和总分都报给

学院教学科研处，使学生既有五门课的成绩，又有一个钢琴主科课程的总成绩（参见教学大纲评分比例表）。

四、多种毕业选修方向

大纲规定，钢琴主科学生最后一学年，可根据自己的意愿，选择钢琴演奏，室内乐重奏，声乐器乐伴奏，三个不同的专业发展方向。由本人申报后经系里全体教师讨论批准后报学院即可确认，每一选修方向都有与之相适应的毕业考试内容，这样人尽其才，也满足了社会对钢琴高级人才的不同需求。

以上是我们对钢琴教学改革的一些尝试，新的教学大纲制定与课程结构的调整，对于我们每个教师的教学、科研工作都是一个新的课题。许多方面需要在教学实践中不断改善，在教学管理中落实，并要不断地加强信息的沟通，向兄弟院校学习，取长补短。在条件成熟的时候，我们准备把演奏心理学和钢琴即兴编配的教学内容纳入钢琴主科课程的学习中。

深化钢琴教学改革、开拓新的路子

——数码钢琴集体课教学研究及成果

星海音乐学院师范系钢琴教研室

钢琴教学改革是国内外多年来一直努力探讨和研究的课题，我们钢琴教研室在多年来的教学实践中，不断摸索、研究、总结、改革，逐步建立起有师范特点的钢琴教学体系，收到较好效果，1993年被评为广东省高等院校优秀教学成果省级二等奖。为适应国民音乐教育事业的迅速发展，为进一步推广应用已有的教学成果，深化改革、更上一个台阶，我们学院于1993年建成了有较大规模的钢琴教学实验室，进行了数码钢琴集体课教学及研究，利用先进的电教设备，采用多媒体的教学手段，作为深化教学改革的突破口。三年多来，在探讨教学规律，更新教学内容，提高教学水平和教学质量等方面取得显著成效。

一、数码钢琴集体课教学深化了教学改革

1. 教学形式的改革，提高了效率。集体课不但解决了教师不足的问题，

而且缓和了琴房紧缺的矛盾，节约了人力和物力，提高了经济效益，更重要的是对传统教学观念的改变，使这一个曾经被人们观望怀疑的变革得到充分肯定。

钢琴课是音乐院校各个系室中覆盖面最大的基础课，各专业的学生都必须开设。传统的钢琴教学是采用一对一的形式。近年来，学院每年扩大招生，学生激增，钢琴教师奇缺，教师工作量负荷超重，琴房紧缺的矛盾日益严重，每个学期要大量外聘兼课教师，对保证教学质量，开展教学研究有一定影响，加上有半数以上的新生，入学时是完全缺乏钢琴基础的学生，学制短，老师们为如何在短时间内培养出合格人才而焦虑，也被效率低的重复劳动——每天依次为几个新生重复讲授基本相同的内容——而困扰着，迫切寻求教改的新路子。直到引进了数码钢琴，在每个课室放 13 台琴，一个老师同时对 12 名学生上课，第二学年再根据学生的具体情况进行分流，6 个学生一个小组同时上课，这样便大大提高了效率。例如，93 级的 72 名零级起点的学生，分成 6 个小组，由 2 个老师分开任教，每人每周仅用 6 节时间就可为 36 个学生上课，完成了本需 6 个教师的工作量，减少了重复劳动，减轻了教师的负担。此外学院还开放了部分数码钢琴室，一个课室放置数台琴，让同学们戴上耳机练琴，互不干扰，这便大大缓解了琴房不足的压力。现在集体课已在全院各个系室推广应用，包括作曲大专班、管弦系、民乐系、声乐系、社会音乐系及附中 85%以上的钢琴必修课，都采用了数码钢琴集体课教学形式，提高了效率，促进了教学改革。

2. 教学内容和考试办法的改革，有效地促进了学生整体水平的提高。

旧一套的教学模式片面强调提高学生的演奏技巧而忽视了对学生全面基础知识的训练，数码钢琴集体课（以下简称“集体课”），在教学内容上加强了钢琴弹奏的基本知识、基本理论、基本技能的全面提高，在学习技术的同时，培养和发展了学生的实际能力和创造性，扩大了学生的知识面，使他们的知识结构能适应实践的需要。在具体内容的安排上，既强调技术性的训练，又有相应程度的钢琴文献学习，并增加了应用能力培训的内容。如键盘和声、即兴编配、简谱视奏、移调等等。在专科短短两年学习过程中，一改过去逐个调学习的方法，而是按指法规律，归纳分类，使学生尽快熟悉键盘。第一学期学习白键七个大调的音阶、琶音、和弦转位、和弦连接；第二学期学习小调为主；第三个学期学习黑键大、小调；第四学期把 24 个大小调一齐复习。教学计划还规定，每个学期前半学期侧重学习技术性较强的练习曲、复

调，加上联弹、重奏内容；下半学期侧重综合技术艺术性的小奏鸣曲和中外乐曲，加简谱、线谱的移调、自配简易伴奏等等，把传统的钢琴弹奏技术训练与实际应用技巧融合在一起，有效提高学生适应工作的实际能力。

在考试办法方面，我们在以往定级评分的基础上作了进一步的改革，过去考试一般仅弹2首曲子，更多的是凭总体印象打分。为了保证教学计划的落实，促使学生加强全面训练，“集体课”在考试办法上作了新规定，每次考试内容有五项：（1）基本功训练（指定几个调的音阶、琶音、和弦转位、和弦连接），（2）练习曲或复调，（3）小奏鸣曲或中外乐曲，（4）联弹或重奏，（5）简谱、线谱移调并为歌曲配简单伴奏及移调弹奏。以上五项内容在考试时临场抽签决定弹哪一个调或哪一首曲子，每一项各规定一定的分数比例，实行量化管理，这样的考试内容及评分办法，更能全面考核学生的学习态度和实际能力，更准确评估学生的学习成绩，保证了教学质量。

3. 教学方法的改革，调动了学生的积极性，提高了教学质量。

为使改革的措施得到进一步落实，我们制订了详细的教学计划，编写了适合师范特点的教材，利用大课讲授共同性的基础知识和基本理论，根据技术课题，把基本要求及共性的东西归纳分类，讲通讲透。分单元布置人人必须过关的基本练习、练习曲，并遵循因材施教的原则，视每个学生的条件和能力布置不同的乐曲，进行有针对性的个别辅导，边讲边练，当场消化，以此达到规范弹奏的目的，较好地促进学生整体水平的提高。

实践证明，教学方法的改革，能充分调动学生的积极性，年轻学生的心理特征是荣誉感和好胜心强，不甘落后。集体课教学非常适合这一特点，学生在集体气氛里感受到挑战和激励，从而提高了学习的兴趣和热情，上课精神集中，课后练琴也较自觉。因为在集体课上，能看见别人的长处和进步，必然会对自己起到鞭策和促进的作用；而每次的堂上检查作业，让学生当众“亮相”，不仅可以克服怯场心理，更便于互相观摩，互相学习，形成你追我赶的学习气氛。通过课堂上的评议讨论，老师有意识启发引导学生互相发现问题，并提出解决问题的办法，也便于学生之间互相取长补短，逐步养成学生观察、分析的习惯，提高独立思考和表达的能力，为他们将来当老师打下良好基础，从这方面看，个别课是无可比拟的。

4. 多媒体教学手段，大大提高教学水平

利用多媒体教学设备进行教学，是集体课教学的重要手段之一。为配合集体课教学研究，数码钢琴教学实验配备较完善，有中心控制台，以便老师

组织课堂教学，监听并指导学生弹奏；有录像仪、电视机、音响及多功能文件传送器等等，充分显示它的科学性、先进性。老师准确的示范动作能清晰地展示在电视屏幕上，繁多的谱例及文字说明也可显示在屏幕上，让学生一目了然，节省了板书的时间；通过音像和录影带，还可以向学生介绍古今中外的经典曲目，开阔视野，增强鉴赏能力。此外，数码钢琴内的录音装置，可以帮助学生进行分手练习，尤其在即兴伴奏方面，可以把不同织体录下来，自己边放录音边弹旋律，进行合成或选择，决定取舍，使学生枯燥的练习有了变化，练琴效率大大提高；通过中心控制台的调控，多个小组可以同时进行多个声部的训练。另外通过伴奏、合奏训练，大大提高节奏准确性和协作能力。

通过多媒体教学，学生在接收信息的过程中，眼要看、耳要听、手要弹、脑要记、脚要踩踏板，可以说是人体的五官、四肢、视觉听觉、触感统统发挥作用，人的潜能得到充分调动，学生精神高度集中，不但弹奏实际能力迅速提高，更主要的是学生的音乐素质得到更好发展，从而达到了教学时间缩短，受益学生人数增加，教学质量显著提高的效果充分显示了数码钢琴集体课的优越性。

二、数码钢琴集体课，是钢琴基础课教学改革的方向

1. 数码钢琴集体课教学效果显著

对于数码钢琴集体课，开始有些师生认识不足，认为太“业余”怕学不到东西，实践证明这些顾虑是错的。这里仅以师范系为例，每年招的新生中有60%左右是零级起点的学生，且他们年纪偏大，素质较差，经过两年集体课学习，他们的能力大大提高，毕业时普遍水平达到车尔尼849初步，毕业考试曲目有海顿G大调奏鸣曲、《兰花花的故事》、《抒情圆舞曲》等等，基本功方面大部份学生能较顺利弹奏24个大小调音阶、琶音、和弦转位，可以用Ⅰ、Ⅳ、Ⅴ级和弦为简谱歌曲配简单伴奏并移调弹奏。98%以上学生顺利完成教学大纲要求，部份学生还达到升本科分数线。从学生的进步，学习积极性的增长和取得的成绩看，证明集体课总体水平高于个别课，据调查，毕业生到普通中学教学实习时弹唱的实际能力大大增强，并获得同行一致好评。

2. 数码钢琴集体课促进了师资队伍建设

钢琴教学改革关键是思想观念上的改革，是传统教学观念的转变。“集体课”教学给教师提出了新的更高的要求，为此，我们教研室组织全体老师，不

断钻研教材和教法，虚心学习国内外最新的弹奏方法和教学方法，不断用新的知识来充实提高自己的专业水平和教学能力，以确保教学质量。这几年，我们十分重视国际国内学术交流：1992年学院领导亲自带队到天津音乐学院观摩学习；1993年派老师参加在上海举办的由美国专家吴旱娜教授主讲的“美国成人与儿童键盘教学法讲习班”；1995年派老师参加由国家教委、中国音协组织的访问学者小组，到美国麦隆大学观摩集体课教学，努力与国际上先进教学手段接轨。这些活动对集体课教学研究工作起了很大的促进作用。

3. 数码钢琴集体课具有深远影响和推广价值

从目前我国音乐教育事业的发展趋势看，招生人数剧增而导致的钢琴教师紧缺的问题是普遍存在的。而实践证明了数码钢琴集体课教学更新了教师教学的指导思想，丰富了教学内容，提高了学生学习积极性，是一种适合我国国情的、既可保证教学质量，又能大大提高效率的、行之有效的教学形式，是我国钢琴基础课教学改革的必然趋势，具有必要性和可行性。三年多以来，我们全学院各个系（包括作曲系、声乐系、管弦系、民乐系、社会音乐系、附中）都已先后采用了“集体课”教学，解决了覆盖面最大、工作量最重的钢琴必修课正常教学问题，数码钢琴集体课教学研究成果已在我院各系室开花结果。同时，也在全国各兄弟院校引起强烈的反响，并得到同行和各级领导的充分肯定。今年，师范系钢琴基础课被评为省级重点课程，《数码钢琴集体课教学和研究》也被评为广东省面向二十一世纪教学改革研究项目，这是对我们的探索与研究的肯定与鼓励。但这仅仅是万里长征的第一步，今后还需在教材、教法等方面更深入地研究，使之更为规范、更加完善，为推进钢琴教学改革做出更大贡献。

成功的道路

——全国钢琴比赛获奖后的思考

黄天东 钱文瑛

在由文化部主办的于8月下旬在北京举行的“'96全国青少年珠江杯钢琴比赛”中，我院附中选手取得了空前的好成绩——四名选手全部进入第二轮比赛，并有一名少年组选手涂宇亮进入决赛，取得第三名，是各省属地方

院校唯一的获奖者。在被专家们认为这次是国内最高规格、最高水平的钢琴比赛中，四名选手的演奏在评委和来自全国各地观摩的专家和同行中引起很大的反响。他们演奏的某些曲目是属于钢琴文献中最难演奏、最难理解的作品之列。然而他们驾驭技巧的能力和音乐表现力得到了广泛的肯定。

专家评论广州选手是本届比赛的“黑马”，演奏感觉极富生气，音乐有独到之处，演奏生动、言之有物，有良好的音乐品味，选手们是富有才气的，若不是有些小失误，可能有更多的选手进入决赛，较大幅度地拉近了与北京、上海的差距。从准备情况和赛场上演奏实况来看，本届附中选手的演奏可属我院校参加历届各类比赛中成绩最为突出的一次。

两个月之后，于 11 月 9 日结束的在青岛举行的“'96 双星杯全国青少年中国乐曲演奏邀请赛”上，附中又有一位选手苏莹莹获少年组第三名。由于选手音乐表现积极、乐感好，给评委、专家留下了深刻的印象。

一年内连续两次获奖，喜悦之余，我们思考其成功的原因是：

一、两代人的努力是成功的基础

第一代人是五十年代末（建校初期）到八十年代初；第二代人是改革开放后至今。

由于五十年代大专院校调整，广东的钢琴人才北调较多，加上“十年文革”和后来的人员出国外流，使钢琴专业教育比较薄弱。据统计，1981 年到 1991 年，本院钢琴系毕业生没有一名留在广东省，没有一名留在国内。又由于种种原因，1992 年到今天，钢琴系毕业生的总数也只有七名。教师队伍的数量几乎到了捉襟见肘的地步。

在以前国内钢琴比赛中，有时甚至派不出选手，往往出现谁能把第一轮曲目弹下来，谁就去参赛的现象，根本谈不上选拔。去参赛的目的不是去争名获奖，而是去赛场看看、学习学习。出现这种情况的原因，和我们学生的起点低、基础差，有直接关系。

尽管如此，我院的老一辈钢琴教育家还是做了最大的努力。他们的敬业精神和孜孜不倦的学习态度不但为晚辈们做出了好榜样，而且为下一代的发展打下了良好的基础。

为了尽快提高教学水平和缩小与兄弟院校的差距，十多年来，我们经常采取“走出去”和“请进来”的方式，先后聘请了班努维茨、傅聪、应诗真、鲍惠荞、易开基、吴乐懿、李其芳、刘诗昆、殷承宗、赵晓生、但昭义等中外名家作短期或长期的教学活动。1987 年还承办了一次钢琴夏令营，使众多

优秀教师汇集到广州，促进了各地的教学交流。

每逢国内各种比赛和学术活动，教师们都积极参加，不少教师还自费前往参观学习。院校鼓励和选送青年教师到部属音乐学院进修深造或安排在本校专家班学习。另外，在各方的关心支持下，积极争取和安排兄弟院校的优秀学生和中外钢琴家来穗举办音乐会，使我们的教师和学生开阔了眼界。

除此，教师们努力钻研和完善教学理论，近五年来已有十多篇论文在各种不同的刊物上发表，平均每位教师有两篇以上，有些题目引起了同行的极大兴趣。学科组修订和不断完善教学大纲，认真制定出符合我校学生实际，要求严格、较全面的教学大纲。为了加强基础训练，学生除正常考试外，每学年还必须通过相应的技术考查。为提高学生的演出实践，规定每个学生在一个学期内必须参加1－2次演奏会。鼓励每个学生举行钢琴独奏音乐会。据不完全统计，这几年附中钢琴专业学生举办的钢琴独奏会在学院各专业中是最多的。如果场地许可，还会有更多的学生举办个人独奏音乐会，而且年龄日渐年少。最小的初二就开了独奏音乐会。

通过这十年多的努力，使我校学生的演奏水平逐步缩小了与北京、上海学生的差距，近几年来已有部分学生接近甚至达到北京、上海同年级的水平。有部分高中毕业生考入了中央和上海音乐学院钢琴系，为部属院校输送了人才。

学生演奏水平的提高，还有一个不可忽视的因素，就是八十年代后，钢琴逐渐进入普通家庭，专业教师开始利用课余时间进行业余教学。八十年代中，随着“钢琴热”的升温，广州先后成立了多个“钢琴培训中心”。1986年以音乐学院教师为中心发起成立广州钢琴学会，并在1987年率先在全国举办一年一度的业余钢琴考级，今年已是第十届“考级”。俗称广州是全国钢琴业余考级的祖师爷，其特点是应考队伍越来越宠大，组织安排工作日趋完善、有条不紊，评分评语特别细致。每年的“考级”已成为广州业余学钢琴者的一大盛事，几乎成了他们追求的目标。以广州为中心的“考级”逐步推广到广东各中、小城市，如汕头、佛山、肇庆、韶关等地，并在中小城市挖掘出一批有才能的孩子。由于钢琴业余教学得到发展，教学水平不断提高，使我们发现了一批具有较好音乐天赋的少儿，让他们较早得到正确指导和较正规的训练。这几年报考附中初一的学生中，有部分已接触到肖邦、李斯特的练习曲，入学的起点与以前相比有很大的提高，不断为附中输送了优秀生源。

二、进取精神是成功的动力

我院校在历届全国重要的钢琴比赛中成绩不佳，与其他各地方院校一起被统称为“第三世界”。在1992年福州举办的全国钢琴比赛中，由于种种原因，我院校的成绩实际上在“第三世界”中仍属下游。

广东省是改革开放的先行省，经济发展举世瞩目。广州即将迈入国际大都市，经济实力在全国仅次于北京、上海。钢琴专业的水平与经济发展水平出现这么大的反差，是钢琴教育界的遗憾，亦是广东省、广州市艺术文化教育的遗憾。通过对近几年来教师队伍的力量和学生素质的分析，我们感到，若经过努力，摆脱落后下游的状况应该是有可能的，于是下决心要在下一届比赛中打翻身仗。

三、引进技术是成功的阶梯

为了进一步推进教学质量的提高，“附中”开始积极争取聘请长期任教的高水平的外籍专家。在上级领导的支持下，于1994—1996年学院聘任了乌克兰钢琴专家阿历山大·布加耶夫斯基和卡琳娜·波波娃夫妇。“附中”在行政人员缺编、人手不够的情况下，二年来克服了种种困难，对专家的教学和生活给予妥善安排和热情关怀，使专家们安心工作、全力投入教学和选手培训工作中。他们克服了生活不习惯、气候不适应的困难，有时甚至带病坚持工作。七月中旬，波波娃母亲去逝，匆匆回国料理。阿历山大带着悲痛的心情，继续留下工作并顶替了波波娃的全部教学任务。在炎热的署假里，每周上课四十节（每天上课八节），上课时对学生严格要求，一丝不苟，全力以赴完成了选手的培训和对青年教师的教学任务。今年上半年波波娃被评为外籍教师省先进工作者。

专家的教学重点实际在附中，他们为我们带来了优秀的俄罗斯钢琴教育传统。两位专家掌握了大量的各种流派、各种类型的曲目，为学生和选手选择的曲目既切合实际又大胆。阿历山大的教学始终以音乐为主，把技术融汇在音乐之中。对不同作家的不同流派在作品的处理上、特别是对浪漫派作品的教学和演奏上，给了我们新的启示。经过专家的演奏、示范、公开教学、对作品的讲解分析、对青年教师的培养、对学生在技术和音乐上的全面要求等方面，我们受益很大，使我校的钢琴教学和学生的演奏又上了一个台阶，对进一步增强我校选手的能力起到了重要作用。

四、塑造青少年选手完善的人格是选手终生成功的保证

通过会议和个别谈话引导选手明确参赛的目的，树立为广东省、为院校争光的集体主义参赛观；树立学好过硬本领，长大后为祖国多做贡献的爱国

主义思想；树立为攀登艺术高峰迈出第一步的雄心壮志。通过各种事例引导选手明确，他们的成绩是祖国对他们的培养，是学校和众多的教师工作人员进行了大量工作，而取得的，因此在成绩、掌声面前不能骄傲，在困难、失败面前不能气馁。引导他们树立信心，不畏强敌，敢于拚搏，去争取胜利。教育他们既是选手也是普通学生，平时要团结同学戒骄戒躁，自己动手做力所能及的事，遵守纪律，尽力学好文化课。

通过教育，选手们在训练过程中刻苦练琴，在赛场上他们演奏发挥较正常，精神状态良好；比赛回校后他们的表现，得到老师和班主任的好评。

我们认为培养选手完善的人格是他们终生成功的根本保证，也是我们的根本任务。

最后，通过比赛，我们认识到与其他优秀选手相比还有明显的差距，我们的教学还有不足之处，我们需继续努力。我院及附中的主科教学仍然存在着很多困难，由于有的人员出国、有的年老退休，有多年教学经验的教师已所剩无几，三十至四十岁左右的教师处于断层，刚步入教学岗位的青年教师能否接好班，如何不断充实师资队伍，这是我院校面临的严峻问题。

琴声逐浪高　未来更辉煌
——广东钢琴业余教育发展概述

谢　耿

广东是音乐之乡。岭南的青山绿水孕育了萧友梅、冼星海、马思聪等一代名家，和一大批表演家、作曲家、理论家。广东亦是钢琴教育的重要基地，在解放前，李素心、赵碧珊、冯慧航、黄若媚、王菊英等钢琴教育家名下的钢琴学生已有四、五百人。后来，其中的一批优秀生进入中央音乐学院、上海音乐学院的附中，至今仍活跃在京、沪的乐坛上。1957年广州音专成立后，李素心等教师成了广州专业钢琴教育的第一代名师。尔后，本地培养的高材生，中央、上海、武汉等音乐学院的毕业生不断充实钢琴教师的队伍。并于1985年成立了广州钢琴学会，逐步形成了以星海音乐学院教师为核心，钢琴学会为主导，珠江春燕钢琴培训中心、聂耳钢琴培训中心、小云雀钢琴培训中心、少儿课余音乐学校等为基地的钢琴业余教育系统。回顾广东钢琴业余

教育的发展，有以下几个特征：

一、琴童队伍不断发展、考级人数逐年增加

广州钢琴学会自1987年率先在全国进行地区性的少年儿童业余考级并建立了一套完善的考级制度，这一开创性的活动受到国内钢琴界、音乐界同行们的赞同和好评，受到琴童和家长的欢迎，它像火种一样引来全国各地各种乐器的考级热潮，把业余音乐教育向前大大推进了一步。我们的考级每年一届，至今已有十届。考级人数也逐年增加。以广州地区为例，1995年考生为1800人，1996年报考人数达2400人。考试地区也扩大至佛山、肇庆、韶关、东莞、中山、汕头等15个中小城市。累计十年考生近二万人次。尽管每年都更换曲目，要求也越来越严格，但考生的成绩不断提高。如汕头市考生在1995年的考级中合格率达到95%以上。考级评委的认真、负责、严格公正的态度以及每届考级的曲目介绍讲座和优秀生音乐会等安排均受到同行和家长的好评。业余钢琴教育的普及和定级考试已成为国民教育的一部份，它在提高新一代的音乐素质，欣赏能力和艺术修养方面及提高教师教学水平和学生演奏技能规范化方面，都起着不可低估的作用。

二、在演出与比赛的音乐实践中发现人才、培养人才

广州钢琴学会一方面组织与举办了各种类型的比赛与形式多样的中小型音乐会，使琴童在演出实践中提高表演能力与临场发挥的水平。如1986年广州少年儿童聂耳钢琴比赛，1992年与音协、星海音乐学院、珠江钢琴工业公司联合主办的广东少年儿童珠江奖比赛和1993年的广州少年儿童珠江奖钢琴比赛。另一方面还组织和支持琴童参加国内外的各种钢琴比赛，如1990年在太原举办的全国少儿钢琴比赛，1992年在香港举行的钢琴公开赛，1992年西安全国少年珠江奖钢琴赛，1996年星海杯少儿钢琴赛，“双星杯”全国青少年中国乐曲演奏邀请赛等。

在这些比赛中，叶思思获得1990年太原全国少儿钢琴比赛儿童组三等奖；林一红、王卉、卢莎、丁璐等获得1992香港钢琴公开赛优异奖，林一红还获6级第4名、王卉获5级第4名；在1996年的星海杯全国钢琴比赛中，李思远获三等奖，施珈获鼓励奖。李思远还获得“双星杯”全国青少年中国乐曲演奏比赛业余儿童组第一名，王静获优秀奖。这次96全国珠江青少年钢琴比赛中少年组获三等奖的涂宇亮，也是由历届业余钢琴考级中脱颖而出的人才，进入星海音乐学院成为专业学生。

三、专业教育与业余教育互相促进、共同发展

星海音乐学院和华南师范大学音乐系等院校的一批钢琴教授、副教授及专业教师如李素心、谢耿、熊道儿、伍正文、麦美生、陈模、黎启国、黄天东、谭莹、钱文瑛、李晓等是广东业余钢琴教育的主力军。他们教授的琴童在考级和比赛中成绩都比较突出。专业教师在业余教学中的科学性、规范化、高水平，对广大从事业余教育的教师具有指导性的意义。为提高本地区钢琴的教学和演奏水平，星海音乐学院和广州钢琴学会组织邀请中外名家几十人次到广州进行讲学、交流、演出，把广东的业余教育又纳入到中外钢琴教育的大环境中，使之具有专业教学的传统和实力与浓厚的学术氛围。

业余教育水平的不断提高，又使专业人才的培养具有广泛的普及基础与较高的起点，使之具备更早成才，更快发展的条件。仅以珠江春燕钢琴培训中心为例，自成立以来，已为上海音乐学院附中、星海音乐学院附中输送了18人。专业教育与业余教育的互相促进、共同发展，使广东的钢琴事业呈现出生机勃勃的局面。

四、学会通讯的创办，加强教师队伍的凝聚力和理论素质

《广州钢琴学会通讯》(主编伍正文)自1992年创办以来已出版9期。这是国内第一本钢琴杂志。该刊的编辑人员在繁忙的工作之余组织了有关钢琴专业、业余教学、师范教学、即兴编配、钢琴维修、钢琴艺术史、名家谈名曲、钢琴家介绍、考级曲目介绍、成绩评估等方面的文章并予以发表。引起了同行的强烈兴趣。此外，琴童写的“我与钢琴”以及各地音乐期刊上的钢琴论文索引等也深受读者的欢迎。钢琴学会通讯成了连结广大钢琴教师的纽带，交流教学心得体会的园地。亦使老师们更关心钢琴教育事业的发展，更重视钢琴理论的研究和自身理论素质的提高。

广东钢琴业余教育的发展凝聚着历届学会领导：李琪、李素心、伍正文、熊道儿、谢耿、黎启国、黄天东等老师与广大会员的心血。是省音协、省教委和星海音乐学院领导的正确领导和关心的结果；是各钢琴培训中心及广大教师努力的结果；是与珠江钢琴工业公司、哈利臣钢琴有限公司和中山钢琴厂的赞助支持分不开的。回顾过去，展望未来，21世纪将是广东钢琴事业腾飞的新时代！

佛山南方电子音像公司简介

总经理：陈勇

佛山市南方电子音像公司地处佛山市区城北位置，西临火车站，离佛山机场仅3公里，距广州二十多公里。东距平洲港10公里，毗邻港澳，具有通讯发达、信息灵通、交通便利、经济繁荣的地域条件。公司的占地面积3万多平方米。

本公司是广东省高新技术企业，国内音像行业独家荣获“国家二级企业”称号的国营企业，是国家新闻出版署、对外经贸部定点生产光盘系列产品的厂家。最近由国家计委、电子工业部决定列入建设成为中国最主要的光盘生产基地之一。

公司现拥有的光盘技术可以代表中国目前在这个领域的最高水平。主要从事光盘系列产品，音像产品，电光源系列产品，真空器件产品的制造。公司属下有CD分厂、音响厂、特种光源分厂、显像管厂、录像带厂、唱片磁带厂、舞厅、商场及宾馆，并与外商合资成立了现代音像实业有限公司、锋隆电子有限公司、恒光特种光源有限公司和金基精密阀门有限公司。

近年来，为拓展富有潜在市场的光盘系列产品，公司通过合作从荷兰引进九十年代世界最先进的集光学、自动化控制、高分子化学、高真空溅镀等高新技术于一体的第四代光盘系列产品制版、压片生产线，引进世界上先进的MDEG图像压缩技术和设备。制作生产光盘系列产品，包括：CD（激光唱盘）、CD－ROM（只读光盘）、CDE（激光图示唱片）、VCD（小影碟）、CDI（交互式CD）、CD－R（可录光盘），具有年产2000万张光盘的能力。公司与国内外出版社发行社推出的Video CD小影碟具有高清晰度的画面，高保真的立体

音质，体积小，价格低廉，可作永久性的保存，1995年引进的CD－R一次性可录光盘生产线，为电影制版、电视制作、音像出版及多媒体(电脑、科研、教学、图书档案管理)提供了最优质的音像载体。

公司拥有180平方米的专业录音棚和从国外引进的各系列产品先进生产线：年产1200万盒原音带、1200万录音带C—O盒、1亿尺磁带布、60万张密纹立体唱片、480万盒录像带和V—O盒的生产、装配线；年产600万只装饰灯泡和900万（支）卤钨灯生产线，年产65万只黑白显像管（4.5寸～17寸）和高分辨单色显示管生产线以及14″～23″彩管修复生产线；生产YSF—I型、K—452型等规格精密阀门生产线和汽车防盗报警器生产线；多功能电话“易拨通”生产、装配线。

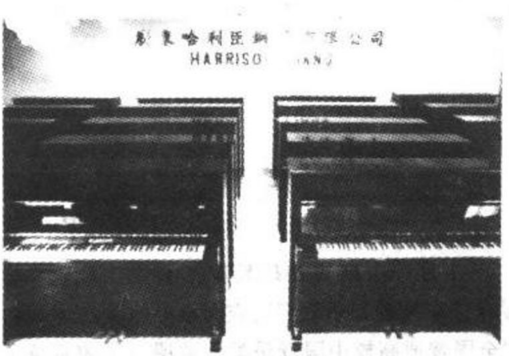
由于公司向来注重产品质量和企业信誉，光盘系列产品自1994年投入批量生产以来，一直都重视产品质量，严格管理和控制从原材料进厂到产品出厂的质量，精益求精，不断完善质量方面的管理经验，并且也有效地促进了生产持续、稳定、协调地迅速发展，产品的产销率达到99%，畅销国内外。1995年被评为全国五百家最大电子通讯设备制造业企业、全国广播电视录音录像类产品销售收入最大的企业之一。

公司现拥有高、中级职称各类专业技术人员180余人。技术力量雄厚，产品质量优化。CD唱片和多功能电话“易拨通”分别获得第五届亚洲及太平洋国际贸易博览会银奖、金奖，佛山牌显像管被评为中国电子工业部优质产品，密纹立体声唱片荣获广播电影电视部优质产品称号；C—O盒荣获省优质产品称号。1996年被评为佛山市文明企业。

21世纪是光信息时代，我公司将以雄厚的技术力量和充裕的资金，跟踪世界光盘技术的新发展，集高新技术于南方；以电脑化的现代化科学管理，创音像制品精华；努力把公司建成国内最大的光盘制作基地。在未来的日子里，我公司将一如既往，奋力开拓，实现企业新的飞跃发展，并竭诚同国内外各界朋友加强合作，诚挚欢迎海内外人士来公司洽谈业务。

钢琴制造业中的一颗新星

——广东哈利臣钢琴有限公司简介



杨 霓

广东哈利臣钢琴有限公司是一家年轻的中外合资企业，成立于一九九三年七月。这家公司规模不大，但却拥有一批经验丰富的技术人员和知名的制琴师，企业管理规范化，质量检验严格。

哈利臣（HARRISON）钢琴原来是香港曾福琴行于一九四〇年始创的，由英国制琴名师设计。一九九三年广东哈利臣钢琴有限公司接续生产之后，不仅秉承了传统制造工艺，而且选用了中国、日本和德国的上乘原料，运用先进科技加以改革创新，使钢琴音色更柔美清亮、手感舒适，外观高雅。在同类型号的钢琴产品中树立了自己良好的形象。

虽然，广东哈利臣钢琴有限公司投产仅三年多，但产品已销往全国各大城市和港澳地区以及东南亚、欧美国家。国内、香港和德国都曾展销过哈利臣钢琴，它受到音乐界人士的好评和用户的赞扬。近两年广州钢琴学会举办的广东省第八、第九届业余钢琴考级都把哈利臣钢琴作为指定用琴，该公司还协办了一九九六年十二月在广州召开的，以钢琴专业、业余教学及演奏为主题的《中国音乐年鉴》第七届学术研讨会，颇引起全国各地与会专家、学者的瞩目。

目前，中国的“钢琴热”方兴未艾，而广东哈利臣这颗钢琴制造业中的新星也正发出其越来越夺目的光彩，它将为钢琴艺术事业的发展做出更大的贡献。

1990—1996广东省音乐大事记

陈浚辉 辑

1990年

1月、 由高校音乐教育学会主办，广东高校音乐教育研究会承办的“全国普通高校中国音乐类欣赏课程教学研讨会”在广州华南师范大学举行。瞿维、赵宋光、方堃、谭林等音乐界专家及来自全国各地60余所高校的80多位音乐老师出席了会议，并就普通高校音乐教学中，如何弘扬中华民族音乐文化问题，进行了广泛、深入的研讨和交流。中国音协名誉主席吕骥等发来了贺信。

2月 广东省文史馆馆员、中国音乐家协会会员、音协广东分会顾问、广东古琴研究会会长、上海音乐学院音乐研究所特约研究员、著名岭南派古琴家杨新伦先生因病于2月1日在广州逝世，终年92岁。

我国著名作曲家，中国音乐家协会理事、音协广东分会主席张棣昌同志因病于2月13日在广州逝世，终年72岁。

由省文化厅、音协广东分会、广州市文化局联合主办“余其伟高胡独奏音乐会”于2月17日在广州友谊剧院举行。翌日，举行了余其伟音乐艺术研讨会，赵宋光等20多位音乐家宣读了论文。

3月 第三次音乐文化学研讨会于3月10日在省音协会议室召开，著名音乐学家赵宋光主持会议。陆仲任、黄锦培、谭林、林凌风、余其伟、冯明洋、费师逊等20多位音乐家出席了会议，并就民族音乐理论的建设和规划问题进行了深入的研讨。

5月 由广州市教育局、团市委、市群众艺术馆、省电视台、羊城晚报等单位联合主办的首届“少年儿童民族器乐比赛”于5月5日在广州举行。

星海音乐学院青年二胡演奏家刘雨声独奏音乐会于5月13日晚在广州南方剧院举行。

6月 我国著名高胡演奏家，广东音乐研究会名誉会长、音协广东分会顾问、中国音协理事刘天一先生因病于6月3日在广州逝世，终年80岁。

由中国音乐家协会广东分会和

星海音乐学院联合主办的"李方作品音乐会"于6月9日在广州友谊剧院举行。这是星海音乐学院历史上第一位作曲系毕业生举行专场毕业作品音乐会。

由中国音乐家协会广东分会和星海音乐学院联合主办的我国著名作曲家、音乐教育家廖胜京教授作品音乐会于6月25日在星海音乐学院音乐厅举行。

7月 中国音乐家协会广东分会第四次会员代表大会于7月11日在广州闭幕。著名音乐家、原星海音乐学院院长赵宋光当选为主席，蔡时英等10位音乐家为副主席。省委常委、宣传部长黄浩出席了闭幕式，并就"正确认识稳定、整顿、繁荣的关系"、"要下气力抓好创作的繁荣"、"活跃群众性音乐文化活动"和加强音乐理论研究和音乐评论工作四个问题，作了重要讲话。

9月 由中国旅游局、文化部、中国文联及广东省欢乐节组委会联合举办的中国旅游节暨广东欢乐节，于9月27日在广州东方乐园举行。来自全国12个省、市、自治区的14支民族民间艺术队伍和广东省40个专业、业余艺术团体及香港东南亚歌舞团、美国洛杉矶的"彩虹"艺术团参加了这个盛会，并表演了精采的音乐舞蹈节目。

10月 由梅州市举办的"梅州90山歌节"于10月1～3日在梅州市和兴宁风景秀丽的合水水库旅游区举行。本届山歌节举办了多项比赛和学术评奖活动，其中擂台赛歌手76名，山歌新作新唱赛歌手36名；山歌论文作者35名。

10月 "中国东南沿海地区音乐文化研讨会"在广州召开。

12月 广东省民间音乐研究室编的《吕文成广东音乐曲选》由人民音乐出版社正式出版发行。它是建国以来广东音乐艺术家出版的唯一的个人作品专辑，曲集收入吕文成先生创作的一百二十五首乐曲，较完整地反映出吕文成先生一生的创作面貌。

纪念聂耳、冼星海作品音乐会12月9日在广州举行。

1991年

5月 深圳市歌舞团青年高胡演奏家张耀枢高胡独奏音乐会于5月23～25日晚在北京音乐厅举行。

省音协举办"庆祝中国共产党成立70周年歌曲创作评奖"活动，征集了240多首歌曲。《中国的太阳》等10首优秀作品获奖，这次评奖的获奖作品成为我省隆重庆祝建党70周年大

型文艺晚会的主要节目。

经广东省委宣传部批准，省编制委员会确认，原“广东省民间音乐研究室”更名为“广东省音乐研究所”，这是全国唯一一所省级音乐研究所。

7月 由中国音乐家协会、音协广东分会、中国国际文化交流中心广东分会联合主办的“国际中国传统音乐研讨会　第31届国际传统音乐学会世界年会续会”于7月11～14日在广州举行。本次研讨会是建国40年来首次在中国举办的以研究中国传统音乐为中心的大型国际学术会议，也是近年探讨中国传统音乐，弘扬中国民族优秀音乐文化在理论研究方面最大的一次盛会。

8月 由省文化厅、省文联联合举办的第四届广东省艺术节于8月4日～18日在广州举行，来自全省各地的30个专业文艺演出团体参加了演出。

9月 中国音乐家协会广东分会副主席、北京声乐研究所艺委会委员兼顾问、广东省咽音学会会长、著名歌唱家罗荣钜先生因病于9月2日在广州逝世，终年73年。

《冼星海全集》首发式于9月2日在广州举行。

由国家旅游局、广东欢乐节组委会主办的“91中国旅游艺术节暨广东欢乐节于9月10～31日在广州东方乐园举行，来自全国各地的13个民族民间艺术团体参加了表演。

10月 由中国音乐家协会表演艺术委员会、中央人民广播电台文艺部、中国国际广播电台文艺部、音协广东分会和星海音乐学院联合主办的黄日进师生高胡独奏音乐会于10月9日晚在北京音乐厅举行。

由省文化厅、省音协和梅州市委联合主办的梅州市青年歌唱家徐秋菊独唱音乐会于10月26日在广州友谊剧院举行。这是市一级歌唱演员首次在省举行独唱音乐会。

12月 “陆仲任教授80寿辰暨从事音乐活动58周年祝贺会”于12月23日在星海音乐学院举行。陆仲任先生是我国老一辈的著名作曲家、音乐教育家、星海音乐学院教授。

1992年

1月 为发挥已退出领导岗位的老文艺家的作用，经省委批准，设立“广东省文化艺术界咨询委员”这一荣誉职务。1月27日省委宣传部为获得这一称号的30名老文艺家颁发聘书，音乐界有李鹰航、周国瑾、林韵、施明新、谭林等5人获得这一荣誉职务。

4月 省音协、省文化厅联合召开“广东省音乐创作座谈会”，50多位词曲作家参加了会议，集中研究、总结我省近年来音乐创作的经验和存在问题。

5月 为纪念毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表50周年，广州市第二届弘扬民族文化演出周于5月13日开锣，从此拉开了广州市专业团体“纪念讲话”系列演出活动的帷幕。

7月 由省侨办、汕头市委宣传部主办，以南方歌舞团为主体，并与广东民族乐团、汕头海洋艺术团合作创作、排练了一台大型歌舞《潮汕赋》，于7月1日在汕头市首演。该歌舞富有潮汕地方特色，表现潮汕人民奋发图强建设新潮汕的精神风貌。

10月 由广州日报社主办的广州地区合唱艺术大赛于10月13日在广州友谊剧院举行总决赛，著名音乐家李凌、严良堃、秋里、马革顺和费明仪等出任大赛评委。

12月 为纪念著名音乐家马思聪诞辰80周年而举办的第二届“马思聪学术研讨会”于12月7日在他的故乡广东海丰县举行。研讨会围绕马思聪小提琴创作、教学、演奏以及在美国期间创作的作品做进一步深入探讨，并举办“马思聪生平、创作图片展”。

1993年

1月 由省音乐家协会等四个单位联合主办的’93广州新年音乐会1月1日在广州友谊剧院举行，这是广州首次举办新年音乐会。

广州乐团著名女中音歌唱家张倩独唱音乐会1月8～9日在广州友谊剧院举行。张倩曾荣获巴西第25届里约热内卢国际声乐比赛特别奖。

4月 首届“梁得灵老师音乐教育奖教金”于4月25日在广州颁奖，荣获该奖的有烟墩路幼儿园彭粤湘、盘福路小学陆婉媚、建设六马路小学何绮梅、广州市110中学冼励鲲等四位音乐老师。

5月 中国音协在广州举办全国首届学校音乐课电子琴教学研讨会，全国各地教育工作者100多人出席会议，并围绕电子琴如何进入课堂教学进行了探讨。

6月 由广东省群众艺术馆主办的首届省港澳广东音乐“威力杯”邀请赛于6月27日在南方剧院进行总决赛，经过激烈角逐，王炳尧等8位选手荣获精英奖。

7月 由省文化厅、教育厅等五个单位联合主办的“广东省第三届少

儿艺术花会”于7月24～30日在深圳市举行，全省20个市1500多人参加，是建国以来规模最大的少儿艺术盛会。

由青年指挥家廖原指挥的广州小天使交响乐团7月30在北京音乐厅举行交响音乐会，博得了音乐界人士和观众的好评。李岚清副总理及著名音乐家李德伦、吴祖强观看了演出。

9月　第五届广东艺术节于9月18～29日在广州举行。开幕式演出了一台“粤乐新韵(交响乐队伴奏)音乐会”，省委副书记黄华华出席了开幕式。

11月　由省文化厅、省广播电视厅、省音协、广州军区政治部文化部、广州市文化局联合主办的“第五届羊城音乐花会”于11月14～21日在广州举行。“花会”一共举行了24场音乐会和“全国交响乐发展研讨会”、“音乐创作研讨会”、“民族音乐理论研讨会”。在“花会”开幕前，还有三项由“花会”主办的大型音乐比赛，即首届全国指挥比赛、全省青年声乐比赛、全省音乐作品比赛。李焕之、李德伦等著名音乐家参加了“花会”。

星海音乐学院于11月22日举行“冼星海纪念馆”落成仪式，星海女儿冼妮娜及省市有关负责同志出席落成仪式。江泽民总书记为该馆题写了馆名。

12月　由省委宣传部、省文化厅、广州军区政治部文化部、广东对外文化交流协会、广东电视台联合主办的为纪念毛泽东诞辰100周年大型歌舞晚会于12月11日在广州中山纪念堂举行。省委有关领导谢非、朱森林等观看了演出并与全体演员合影留念。

1994年

1月　由上海音乐学院、省音协和中山市联合主办的“萧友梅博士诞辰110周年”纪念会及学术研讨会和音乐会于1月7～9日在中山市举行。著名音乐家钱仁康、谭冰若、赵宋光、江明惇、徐士家、陈学娅及萧友梅长子萧勤等出席了纪念活动。开幕式后还举行了《萧友梅纪念文集》首发式。

5月　20世纪华人音乐经典广州演出周于5月21、23、26日在广州友谊剧院献演。

中国音协、省音协等单位联合举行“全国少儿歌曲征歌评选”活动，这次活动共收到2600份稿件，最后评出106首获奖作品。

由省委宣传部、省高校工委、省音协、省高教局、省电视台联合主办的"首届大学生合唱节"于5月24～26日开始预赛，有44所高校45个合唱团，近6000名师生参加。6月12日在广州友谊剧院进行总决赛。此次合唱节是"百歌颂中华"系列活动之一。

6月 "百歌颂中华"入选作品作者颁奖大会在广东大厦举行，中国音协党组书记孙慎及音乐家吕其明、刘炽、乔羽、王世光等参加颁奖活动。

8月 由汕头市文化局、汕头市文联主办的'94汕头市少儿南北古筝演奏会在汕头市举行。来自全国各地的16位古筝专家及52名古筝幼苗参加了这次盛会。

著名作曲家、原中国音协广东分会副主席，《全国总动员》、《大众的歌手》、《保卫中华》等著名抗战歌曲的作者何安东先生因病于8月31日在广州逝世，终年87岁。

10月 一部充满南方特色、时代精神，气势磅礴的新型大合唱《珠江之歌》，在广州市领导直接组织下，由郑南作词、郑秋枫、刘长安作曲终于面世，并于10月13日在广州首演后赴京汇报演出，获得音乐界高度评价。

11月 由广州市文联等单位主办的'94羊城国际广东音乐节在广州举行，在音乐节期间，组委会于11月9～11日举行了"广东音乐研讨会"，来自海内外的100多名专家出席；这是广东音乐有史以来首次国际性大型学术研讨会。

由省政府新闻办公室等单位主办的'94广东国际广播音乐博览会及"当代广播和音乐发展"学术交流会在广州举行。

1995年

4月 省委宣传部、省音协举行《新三字经》歌曲创作征集活动，从300多件作品中评选出15件作品制成录音卡带。

5月 广东中华民族文化促进会举办'95首届广东音乐新作大赛，共收到40首广东音乐新作品，评出《村间小童》等12首作品获奖，并于6月30日在广州友谊剧院举行颁奖音乐会。

"番禺星海故乡夜"于5月20日在广东番禺举行。

广州乐团合唱团赴法国参加第九届南锡国际合唱节。合唱团的演出以绚丽多彩的中国民族歌曲和出色的演绎，在法兰西观众和世界同行中引起了强烈反响。

7月 第二届聂耳、冼星海全国

声乐比赛广东选拔赛于7月28日举行。67人参加选拔，谭明等前6名上报中国音协参加全国初赛。11月4日在广东东莞决赛，谭明获银奖，王丰获优秀奖。中国音协主席李焕之等著名音乐家为获奖者颁奖。

8月 为纪念抗日战争胜利暨世界反法西斯战争胜利50周年，由省委宣传部、省音协主办的“不朽的功勋，难忘的旋律”少儿音乐会在广州友谊剧院举行。

9月 由省教育厅、省音协等单位主办的“全国少年儿童新曲新作”歌唱大赛于9月10日在广东电视台演播厅举行。副省长卢钟鹤和中国音协书记处常务书记冯光钰出席并为获奖者颁奖。

由省音协等单位主办的广州乐团作曲家、指挥家朱婕个人作品音乐会于9月10日在广州黄花岗剧院举行。

广东省音乐家协会第五次会员代表大会于9月23～24日在广州举行。郑秋枫当选为主席，徐东蔚为专职副主席。

10月 著名作曲家、星海音乐学院教授曹光平的新作《夜思》获美国纽约第五届长风国际中国民族器乐作品比赛第一名，并于10月28日在纽约林肯中心墨尔金音乐厅首演。

为纪念抗日战争胜利暨世界反法西斯战争胜利50周年和人民音乐家冼星海诞辰90周年，中共广州市委、市政府和中央电视台于10月29日～11月2日在广州隆重举行“星海音乐周”。开幕式由广州市各界280多个合唱团队组成15000人合唱团演唱冼星海的代表作《黄河大合唱》，著名指挥家严良堃指挥。来自全国各地的著名音乐家李焕之、孙慎、时乐濛、孟波、瞿维等出席了开幕式。音乐周期间还举行了星海作品学术研讨会。

12月 大埔广东汉乐研究会第三次会员大会于12月2～3日在广东大埔县举行。原省音协主席赵宋光教授、省民族器乐集成编辑陈浚辉出席了会议。

在南昌举行的全国第五届群星奖颁奖仪式上，由广州市群众艺术馆选送的无伴奏合唱《平湖秋月》(珠江合唱团演唱) 获合唱金奖。

第六届国民音乐教育改革研讨会于12月10～14日在广东番禺举行。

1996年

1月 广东省音乐家协会艺术团成立。

2月 广东省音乐家协会艺术团首次赴广东南海、佛山、深圳等地演出，受到群众的热烈欢迎。

4月 广东省鲁迅文艺奖（音乐奖）评出获奖作品：①《第二交响曲》（程大兆曲）②《春天的故事》（叶旭全、蒋开儒词，王佑贵曲）③《凤凰涅槃》（房晓敏曲）④《共举辉煌》（郑南词，郑秋枫曲）⑤《民族风情音画》（朱涌邠曲）。5月24日在珠岛宾馆为获奖者颁奖。

6月 留美青年小提琴演奏家，'93美国轩尼诗音乐大赛第一名顾文蕾与深圳交响乐团合作，于6月28日在深圳大剧院音乐厅举行音乐会。

7月 由广东中华民族文化促进会等单位主办的第二届广东音乐创作大赛颁奖音乐会于7月15日在广州南方剧院举行。40多首作品参加大赛，评出《春满羊城》等16首作品获奖。

8月 由文化部主办的'96全国第二届青少年"珠江杯"钢琴比赛于8月24日—9月3日在北京音乐厅举行。星海音乐学院附中派出的选手全部进入复赛，最后涂宇亮荣获少年组第三名。

9月 由中国音协、人民音乐出版社、国家教委等单位在青岛举办的'96"双星杯"全国青少年中国钢琴曲演奏邀请赛上，广东选手李思远获儿童组第一名，苏莹莹获少年专业组第三名。

12月 《中国音乐年鉴》第七届学术研讨会于12月2日—6日在广州星海音乐学院举行。会议就中国钢琴的教学与研究和广东地区音乐文化发展的回顾与展望等问题进行广泛、深入的探讨。

由文化部社会文化司、广东省文联、中国合唱协会主办的'96中国合唱节于12月2日—6日在广东顺德市举行。来自全国19个省、市、自治区的37个团队参加了比赛。

1995年度［地方音乐新闻］

广东省一九九五年度音乐十大新闻

顺序	时　间	新　闻　内　容
一	1月1日	'95广州新年音乐会在友谊剧院举行。
二	3月	《新三字经歌曲选》出版。
三	5月	"爱我中华"中南六省（区）聚龙杯歌唱邀请赛。
四	5月	在冼星海故乡番禺举办纪念冼星海诞辰90周年大型音乐会《星海故乡夜》。
五	8月12日	广东省少年儿童音乐花会在友谊剧院举行。
六	8月21日—25日	'95羊城中国手风琴艺术节。
七	9月	《不朽的功勋·难忘的旋律》广东省群众歌咏大赛。
八	9月24日	广东省音乐家协会第五次会员代表大会召开，选用新一届领导班子。
九	10月28日	"祖国在我心中"广东省新歌创作大赛。
十	10月29日 11月2日	中国星海音乐周在一万五千人的《黄河大合唱》歌声中拉开大幕。

广东省音乐家协会　提供

广西壮族自治区一九九五年度音乐重要新闻

顺序	时间	新 闻 内 容
一	5 月 31 6 月 1 日	广西壮族自治区第五次音代会胜利召开。
二	3 月 31 4 月 2 日	广西国际民歌节在南宁举行。
三	6 月 20 日	广西音协、广西电视台等联合举办全区歌咏比赛。
四	8 月 7 日	广西音协主办全区第二届聂耳、冼星海声乐大赛。

中国音乐家协会广西分会 提供

河北省一九九五年度音乐十大新闻

顺序	时间	新 闻 内 容
一	2 月 21—22 日	河北音协在省会召开常务理事扩大会。王玉西主席作了题为《高举爱国主义旗帜，开展群众音乐活动》的讲话，副主席雪冰同志作 1994 年工作报告，1995 年工作安排。
二	2 月 12—13 日 8 月 1—16 日	全国乐器（业余）考级，河北考区第四届钢琴、第三届手风琴、第二届电子琴、首届小提琴考级。全省参加人数为 3678 人，通过率达 85%以上。
三	4 月 23 日	由中国音乐文学学会、河北音协等单位在沧州举办杨模歌词作品——“庄稼人的歌”音乐会，同时举行作品研讨会。
四	、5 月初	为纪念反法西斯战争暨中国人民抗日战争胜利 50 周年，全省各市举办群众性歌咏比赛活动。
五	5 月 28 日	省音协举办业余歌手李容、美国钢琴家玛莎·彼德森独唱、独奏音乐会。
六	7 月 20 日	河北省文化厅、省音协等单位共同主办了作曲家张鲁作品音乐会。周巍峙、时乐濛、厉声、王昆、吴雁泽等参加音乐会。
七	8 月 21—23 日	中央人民广播电台主办，河北电台、河北音协承办，在昌黎黄金海岸举办全国影视歌曲歌手大赛。
八	9 月 22 日	每两年一届的第五届石家庄合唱艺术节在省会举行，内容是突出反法西斯战争的主题。
九	10 月 30 日	河北省文艺政府奖——第六届文艺振兴奖本着“精品、改革、效应”的精神，组歌《京唐大港颂》获奖。
十	12 月 5—7 日	在第三届全国《群星奖》（音乐）比赛中，河北省以三金、一银、四铜、二优的佳绩技压群芳，荣登榜首。

河北省音乐家协会 提供

黑龙江省一九九五年度音乐十大新闻

顺序	时间	新　闻　内　容
一	12月30日—31日	百台钢琴新年音乐会。
二	3月　12月	省“建设家乡，振兴龙江”（北国杯）主题文艺系列——歌曲征集、演唱比赛。
三	2月　4月	亚冬会会歌征集、评奖活动。
四	1月　4月	全省职工《爱我中华》“电信杯”卡拉OK声乐比赛。
五	5月　10月	黑龙江十城市民歌新人新作电视大奖赛。
六	3月　9月	首届黑龙江省少儿歌唱祖国卡拉OK大奖赛。
七	1月　8月	承办全国乐器演奏业余考级（黑龙江考区，第四届）活动。
八	1月　12月	完成黑龙江省民歌集成（黑龙江卷），历时15年。
九	1月　12月	省爱乐培训中心雅马哈电子琴教室毕业二批学员，举行了毕业音乐会。
十	7月末—8月上旬	中国哈尔滨首届室内乐夏令营活动（共九天）。

黑龙江省音乐家协会　提供

湖南省一九九五年度音乐十大新闻

顺序	时间	新　闻　内　容
一	1月	湖南省文联、湖南省音协、湖南省歌舞团、湖南省师大音乐系联合举办'95迎春音乐会。
二	7月	在“天华杯”全国少年二胡比赛中我省选手王健荣获二等奖。
三	7月	湖南省音协及二胡专业委员会联合举办湖南省首届二胡比赛。
四	7月	我省选手江博在第三届全国少儿小提琴演奏比赛中荣获四等奖。
五	8月	全国首届《华药杯》影视歌曲演唱比赛我省选手李虹荣获银奖。
六	11月	湖南省音协举办纪念刘天华诞辰100周年音乐会。

顺序	时间	新闻内容
七	12 月	湖南省音协荣获省政府颁发的“全省性社会团体”先进单位称号，并在湖南省文联工作评优活动中荣获先进“集体称号”。
八	12 月	湖南省音协民族民间音乐论文选集出版。
九	12 月	湖南省音协及电子琴专业委员会联合举办’95 湖南省五一文杯少儿电子琴比赛。
十	12 月	湖南省 1995 年度精神文明建设五个一工程歌曲评奖，其中《简车谣》、《甜甜的山歌》、《苗岭的早晨》获一等奖。

湖南省音乐家协会　提供

山东省一九九五年度音乐十大新闻

顺序	时间	新闻内容
一	8 月 3 日—11 月 6 日	《孔繁森颂歌》全国征歌比赛。
二	8 月 28 日	“纪念抗日战争胜利和世界反法西斯战争胜利 50 周年”音乐会举行。
三	8 月 10 日—11 月 7 日	在“中国第二届聂耳、冼星海声乐比赛”中，雷岩、李彩勤分别获金奖和铜奖。
四	10 月 18 日	在“中华赛歌会”中，我省选手陈倩倩、刘兵获金牌，省音协获最佳组织奖。
五	7 月 24 日—8 月底	“’95 山东省（业余）器乐考级”。
六	年内	山东省歌舞剧院雷岩获“文华奖”、“梅花奖”。
七	12 月 28 日	第五届山东文化艺术节开幕。
八	4 月	济南市歌舞团创作并排演《雪域丰碑》。
九	10 月—11 月	省音协主席于仲德率团访问日本。
十	10 月 13 日	我省音乐家王惠然赴港演出。

山东省音乐家协会　提供

山西省一九九五年度音乐十大新闻

顺序	时间	新闻内容
一	5月	山西省音乐家协会召开第四届会员代表大会，贾永珍当选为主席。
二	10月	山西省音协成立音乐教育、表演艺术、理论创作、民族音乐、社会音乐活动5个委员会。
三	7月	省音协、山西大学音乐系举办孟贇成独唱音乐会。
四	7月	太原“小黄鹂”合唱团获全国群星奖二等奖，大同市红领巾合唱团获贵阳童声邀请赛一等奖。
五	7月	省歌舞剧院作曲家王晓刚两件作品获“冰心艺术奖”少儿电子琴比赛创作大奖。
六	8月	省城老年合唱团获全国群众歌咏比赛三等奖，榆次教师合唱团获优秀奖。
七	8月	省音协、省歌舞剧院举办刘德海琵琶独奏音乐会。
八	10月	赵岩等三名歌手获“国际科学与和平周歌手比赛”两个二等奖，一个三等奖。
九	7月	省音协举办全国聂耳、冼星海歌手比赛选拔赛，李宗堂、卫红、王凤云、孟贇成四人获一等奖。
十	11月	省音协等单位举办全国“金叶杯”少儿歌手选拔赛，3人获全国二等奖，1人获全国三等奖。

山西省音乐家协会　提供

香港一九九五年度音乐重要新闻

顺序	时间	新闻内容
一	年内	音乐事务统筹处(原隶属于香港政府部门)归入市政局和区域市政局。
二	9月	香港中文大学音乐系，开设音乐博士学位课程。
三	年内	香港艺术发展局发表五年计划书。
四	6月	香港演艺学院第一批学位课程学生毕业。
五	年内	音乐剧《歌声魅影》票房和演期创出记录。

顺序	时间	新闻内容
六	6 月	在争议声中，石信之再度受聘为中乐团总监（1995－1997）。
七	6 月	香港艺术资料及资讯中心给艺术发展局吸纳，改名为艺术发展局资料中心。

香港民族音乐学会刘靖之　提供

延边一九九五年度音乐重要新闻

顺序	时间	新闻内容
一	5 月开始	延边歌舞团创作演出音乐剧《风流绅士》。
二	6 月	应延边音乐家协会邀请朝鲜音乐家同盟中央委员会代表团访问延边。
三	8 月	延边音乐家协会组织下乡创作并举办新作品演唱会（电视）。
四	9 月	成立延边大众歌手协会，并举办新作品演唱会（电视）。
五	9 月	朝鲜王在山轻音乐团首次来延边演出。
六	12 月	延边音协举办 '96 新年室内音乐会（电视）

延边音乐家协会　提供

观察员

今史辨

史鉴

"浮瓶信息"与文化出路
——对"新潮"音乐的别一种反思

特约观察员 宋 瑾

在20世纪最后二十年的中国音乐界，最引人注目者莫过于"新潮"音乐。所谓"新潮"者，即既走出古典传统又偏离现代传统（"新音乐"传统）者，从存在方式到存在样式皆如此。因此，"新潮"虽未大面积普及，却产生了极大的冲击波，在感觉、概念和观念三个层面及其相关上造成相当程度的震荡。震荡的结果是形形色色的反应，而理论性的批评与反思不久亦随之而来。其中，"浮瓶信息"[①]标示一种文化危机感，而"文化出路"则是当今中国音乐文化当事人对"新潮"之后（甚至"后新潮"[②]之后）音乐发展的"别一种"反思（有别于纯粹政治性批判的大文化批判，有别于简单否定或盲目尊崇式的肯定的深沉思索）。

一、感觉样式的冲击与反应

"新潮"音乐在历史时段上属于中国改革开放以来的新的音乐文化事物，几乎所有学者都不否认它与西方先锋派音乐的关联。正如于润洋所分析的那样，在当代西方，先锋派音乐已成为那里专业音乐的艺术圈子中所追求的时尚和主流；它的影响不仅波及整个西方，而且已走向世界[3]。中国亦不例外。在"新潮"作曲家队伍中，以最善于"转换花头"[4]的谭盾为典型，其他还有瞿小松、陈其钢、郭文景、陈怡、周龙、叶小钢、许舒亚、苏聪等，他们的作品首先在感觉样式上不断出新，并引起各种不同的反应。苏夏对他们的概括是：谭盾——先在巴托克轴点上转，又在民乐合奏上玩不同作品的拼贴；去美国后乘凯奇式独木舟随意漂流；由拼贴到偶然，从巫师叫魂到沉默不语，从水声淙淙到纸声唰唰……，"凯奇是基于一种哲理，基于对荒唐和怪诞的崇拜；而谭盾追求的是色彩，与众不同，出奇制胜"。郭文景——就整体而言，音乐是具象的，意境鲜明，有点土和拙，似川江的男子汉；虽技法有时复杂，音乐却可听可解。瞿小松——有些方面接近郭文景。陈其钢——据说他不提"民族化"，音乐却有民族韵味。陈怡——很好的学院式的音乐教养和在乐队音色上的想象力。周龙——不花哨，运用现代技巧却又与传统文化紧密相连。叶小钢——"他的音乐与当今中国的主流音乐保持明显的关系，既新颖又有清楚的旋律线条"。苏聪——注重旋律性，听众易于接受[5]。……感觉上的冲击，首先在于音乐会。

谭盾的《乐队剧场Ⅱ：Re》的上演（上海1993年12月，北京1994年1月），引起空前的轰动。因为这个作品"使听觉艺术、视觉艺术及行为艺术溶为一体，突出它的表演性与直观性"[6]。"这部作品还要求观众一起参与演出，在乐曲开始时观众一起哼鸣D(Re)音，乐曲中间观众一齐用D音念唱：Hong Mi La Ga Yi Go[7]。"这

部作品采用了‘全方位的声音结构’的概念，简称为‘全声音’概念。……这‘全部的声音’当然也包括了各种自然界的声响。包括‘无声’也是一种音乐……”[8]。“尽管事实上的全乐队静止，但音乐并未空白，观众能从指挥活动着的手势、体态的动势、眼神和面部表情上，感受到声音力度的涨落变化，从意念的流动中感知音乐的延续”[9]。“Re”的含义有三个方面，其一， 长度为22分钟；其二，音高D为基础；其三，英语前缀Re有“重、又、再”之意（轮回，生息，代谢，更新，循环往复等)[10]。按“全声音”概念，Re只是“核心音”或称“主音”，余者为装饰音、辅助音[11]。“全声音”还包括翻动乐谱、搅动水桶所发出的声音等。从上述这一切可以看到作曲家“不惜各种手段取用尽可能多的现实音响、甚至想象音响的用心与某种向原始艺术状态回归的意图”[12]。

显然，在感觉样式上造成最大冲击的就是这种包括自然音响、非“音乐”的人工音响和“无声”的“全声音”。对此，许多音乐人持接纳或宽容的态度，认为这符合作曲家的创造精神[13]，似乎体现了中国古老哲学《易经》的思想[14]，是对自然、终极“大美”的追求[15]。但也有不少人持否定态度，认为这种充斥奇声、怪声的作品不能给人以美感[16]；“六字经文”与其说观众应作者要求参与演出，不如说作者在愚弄乐队和观众，而指挥休止符则是“打太极拳”，是“皇帝的新衣”[17]；这一类的“新潮”音乐什么玩意儿都有，就是没有了音乐，“看”音乐而非“听”音乐是本末倒置[18]。

感觉上的冲击与反应立刻又引起概念上的不同认识与分辨。

二、概念外衣的撑破与缝合

感觉样式无论在“增多”维度还是在“减少”维度，都大大延伸到传统概念的“音乐”之外的新潮音乐，显然撑破了传统音乐的概念外衣。于是有人追问：究竟什么是音乐，是不是自然音

响、生活音响和无声表演都是音乐？音乐的主要功能是什么，是寻求外在感官刺激、注重视觉效果，还是通过听觉打动人心，陶冶情操[19]？有人则直接地下定义：象《Re》这样的作品（尤其是尾声）“已经不是纯粹听觉的直接感受就可以享受陶醉于其中的了，也即不再是音乐了”[20]。连专家、权威都“听不懂”，必然因否定艺术而最终否定自身[21]。而否定否定者的声音却说，认为谭盾们的音乐不是音乐有失偏颇，因为作曲家的天性就是创造；这种创造精神的意义远超过他们的作品的意义[22]。阻止新潮音乐的生存和发展者，是以“移步不换形”为尺度来反对的，是以中西一步结合之成果为凝固、僵化做法来反对的[23]。

应再度诘问的是：如果新潮作品不是音乐，那它究竟是什么？如果它是音乐，又是何种音乐？

对此诘问的回答，有一种最新的声音发自全球视野的专业理论家。在认同学术共同体关于新潮音乐“驼峰”型历史（80年代高潮与90年代高潮）的确定基础上，新观点认为80年代的第一峰“新潮”音乐属于“现代音乐”；“新潮”之后的波谷时期，新潮主要当事人纷纷出国深造，第一批“花季”有一部分在许多老中青年作曲家的新作那里结了果（比如提交第三届全国交响音乐创作研讨会的作品）；90年代的第二峰“后新潮”音乐，是“后现代文化语境中的音乐”[24]。有人则明确指出谭盾们的音乐“流派”在派系归属关系上应嫡隶于西方的后现代主义宗系[25]。显然，无论是现代主义的还是后现代主义的音乐，都跟古曲、浪漫主义的音乐不一样；而对比之下，如果说现代主义的音乐已经使传统“音乐”概念捉襟见肘，那么后现代主义的音乐则更是在“音乐”之外袒胸露背。无怪乎人们因头脑中的音乐外衣套不了这些“怪胎”而要发出疑问。

现代主义音乐无论怎样反传统，无论怎样变形，都还能跟传统“音乐”原形联系得起来，而后现代主义的音乐则因多处裂变而使自己变得面目全非，令传统概念的眼睛难以识别。韩锺恩指

出：“处于后现代主义文化语境中的当代音乐，一方面在理性范式的先导下建构技术中轴系统，另一方面则从新寻求精神慰藉与生命依托，并对文化存在的终端意义进行逆反诘问与终极关怀；进而，通过分延、播撒、踪迹、替补等解构方略，对音乐的深度模式进行颠覆、拆解，从而为技术约定成为中轴之后的当代音乐，修复断裂了的文化言路、创造新的文化语境”[26]。如果说，这段话是对后现代文化语境中的当代音乐分析稀释后的归纳浓缩，那么，李诗原的《谭盾音乐与后现代主义》[27]一文则通过个例分析对“后现代主义”作了具体介绍。李文从深度模式的拆除、主体意识的消失、文本意义的分解、语言习俗的打破、文化兼容的实现等五个方面说明谭盾音乐的“后现代”性。文中涉及了“平面化”、“大众化”、“反审美”、“卑琐性”、“行为、参与”、“不确定性”、“多媒体艺术”、“多元并存”、没有“所指”的“能指”、“无中心”、“解构”、“零散化”、“综合症”、“拼盘杂烩”（pastiche）、“引用”（quotation）、“拼贴”（collage）等等“后现代”专用术语，并一一指认出谭盾作品中的对应特征，用以说明“后新潮”不仅打破了老传统，而且打破了“新潮”的现代传统。

这样，对被撑破的“音乐”概念的外衣，就有三种人三种缝合法——第一种人缝合于传统，即哪里被撑破就在哪里缝合，结果自然把现代主义音乐与后现代主义音乐排除在“音乐”之外；第二种人缝合于现代主义，即把传统外衣改大，使之能容纳现代变形的音乐，但又把后现代主义音乐排除在外；第三种人干脆把撑破了的音乐外衣改了样，使之能容纳现有的包括后现代主义作品在内的所有音乐现象（这句话本身就是后现代主义式的——以悖论样式为存在样式之一）。

一方面，概念的缝合是认识论领域的操作：“是”与“不是”。另一方面，它又是观念领域的态度：“应该是”与“不该是”。

三、观念系统的分裂与重建

越过客观认识的疆界，我们还看到，所有主观领域——观念、态度、情感、价值评判与选择等等都被新潮、后新潮所牵动。当然，这整个观念系统与感觉和概念方面息息相关，与理性认识息息相关。

于润洋认为，对艺术中真正大胆的探索和创造应该采取鼓励的态度，哪怕它是不成熟的，甚至是不成功的；人们力求冲出传统的束缚和对创新的渴望与追求是无可非议的。但与此同时，又应该保持异常的冷静和清醒，谨防陷入盲目性。然而，目前存在着对西方当代先锋派音乐技法的过分热衷和模仿的情况，这也许是一种盲目性的表现。他指出，在艺术的创造、消费及二者的关系上，西方正面临危机——要自由，要反传统，却又创造新的规范来约束自己，反抗“文化工业”对审美的破坏，却又创作出令公众难以接受的东西。正因有这种危机，才发出“浮瓶信息”。而我们是生活在同产生西方先锋派音乐的社会历史土壤极不相同的另外一种环境中，中国音乐家所经历的社会生活现实，他们的思想境界和情感体验同西方艺术家的经历和体验不是一回事，中国音乐公众在审美意识与趣味上也与西方有很大差异。因此，不应将中国音乐的“现代化”跟向西方先锋音乐靠拢相提并论；中国现代音乐不应走西方现代音乐的道路。中国现代音乐在走向世界的过程中，至少应思考中国广大音乐公众在审美上的理解与认同这个问题，以避免产生像西方现代音乐所产生的那种“苦果”[28]。

韩锺恩认为，中西关系上的“深度隐蔽密码”是世界性音乐语言与审美接受的危机；而不是中国或西方单方面的危机。因此产生了中、西双向汲取的需要。就中国音乐文化的当下语境看，存在着一种多米诺骨牌式的灾变——从“失语”到“无语”到“空语”。这种文化环链的断裂，促使音乐文化当事人反思：在叙事对

象已确定无疑的前提下，人文知识分子如何真正拥有对当代历史文化的叙事权力，叙事主体自身如何实现自足生成？为了回答这个问题，韩锺恩发表了一系列文论，除《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难》之外，还有《当代文化深度模式拆解——20世纪中国音乐话语系统的两次失语》[29]、《汪洋，孤岛和小舢舨——从当代音乐状况看不同文化形态的异质相间与耦合互动》[30]、《现代家族荣誉何以恪守远古家园诺言——“摇滚文化”撕开人文化帷幔、拆除人工樊篱，在粗暴中突进》[31]、《文化宿命？拆解与重建中的当下中国音乐话语》[32]、《当下人文生态及其文化工业语境——当代音乐对后现代主义文化约定的历史承诺》[33]、《当前人何以为音乐文化立约——后现代文化语境中的音乐问题》[34]，等等。这些标题透露出强烈的问与答的信息。具体的概括是，韩文认为关于中国当代音乐文化出路的选择应是拆解与重构“同位共作”——“立人举事”：其一，克服“文化霸权主义”、“后殖民文化自卑心理”、“欧洲中心论”和“汉族中心论”等；其二，重构人格（统制）话语、观念（运作）话语、型态（操作）话语，在深层价值关怀的复现中，实现音乐人的自足生成。

李诗原在指出“后新潮”音乐充分体现了后现代主义的“综合”及其“文化兼容”，中国大陆音乐中既存在着解构的后现代主义、又存在着重构的后现代主义的同时，认为“文化兼容”或“多元共生”或许能克服现代主义的政治激进主义和文化激进主义，后现代主义所代表的哲学精神与中国传统哲学思想更为接近，因此，后现代主义可能比现代主义更具合理性；当然，重构的，而不是解构的后现代主义更应当成为我们的选择。我们需要的不是“1＋1＋1＋……＋1＝1”的“融合”，而是“1＋1＋1＋……＋1＝1＋1＋1＋……＋1”的“并置”[35]。

李西安以“音乐发展对策”为角度考察了20世纪中国新音乐的发展情况，认为中国选择了中西结合型发展模式是有历史成因

的，也体现了一种中国人的胸怀。然而在实施过程中却出现了偏差：仅限于对西方古典、浪漫、民族乐派的了解，学习西方现代音乐成了禁区；一方面缺少对自身传统的保存、传承、深层把握，另一方面又与当代世界隔离。正是新潮音乐带来了新生命活力，冲破历史屏障，对中国音乐的总体格局产生了结构性影响，构成了“传统与现代”两极间的巨大发展空间。新潮音乐当事人既不反对传统，也不反对结合，是在一个更自由的空间去继承与结合，他们是以个人的个性和领悟，以特有的角度和体验，去变革和重构传统，将音乐推向前所未有的境界。李西安认为，我们不应仅仅停留在“传承、借鉴”这个套路中，而且还应更多地思考明天的中国如何才能为世界音乐提供别人无法提供的东西[56]。

管建华《新音乐发展历史的文化美学评估》[57]一文认为，中国新音乐的发展历史主要是“西体中用”的历史。50年代后西方追求新音乐音响，非标准化；西方在“反动”自身传统的同时兴趣东方，改变了音乐的评判标准；西方现代音乐创新危机、音乐文化工业的兴盛以及新的世界文化格局的产生，这一切都给80年代之后中国新潮音乐创作以鼓励、暗示，提供了合流的契机和中国人参与的机会。然而，对中国而言，仅取“西体中用”的单线进化论，其背后隐藏着后殖民主义的心态倾向；外来音乐文化的再次移入，使中国人掌握了一种新能源，却又意味着西方音乐主“体”权威话语地位再次构成。而如果用“新音乐”（西体中用）所促成的新的文化演化的连锁反应来取代自身传统文化能源，视其成果为中国整体进步的方式，将使中国传统音乐在自身文化内部反处于边缘、“落后”、尴尬的地位，有落入陷阱的危险。因为70年代后，西方现代音乐已“黔驴技穷”；特别是后现代主义文化思潮的兴起，使西方文化艺术面临价值重构问题，其权威话语垄断的中心性已经消解，再无力充当全球音乐文化发展的“指导”角色。此“西体”的破裂与重建，意味着中国新音乐（西体中用）历史的结束势在必然。当然，新音乐发展历史的结束，不意味着中

止吸收，“通而同之”仍将是中国文化的特征之一。然而，本土音乐传统的主体性应作为走向未来的基础；传统是生生不息的能源，有永恒价值。管文的结语是：21世纪将是在全球与本土文化双向运作背景下，本土音乐文化的价值重建与回归。我们将带着沟通东西方智慧信息的积累，重新从东方崛起，并促成人类东西方文化运作的动态平衡。

谢嘉幸认为，包括新潮音乐在内的新音乐都体现了“洋为中用，古为今用”的思想。中国音乐文化要走出创新与继承两难境地的策略有三点：第一，寻根，把握中国文化体验之核心，发扬传统；第二，继续开放吸取，改变臣服心态；第三，在寻根与开放之间，形成多元格局[38]。

王安国概括谭盾文化—美学观为：“师法自然”、“返朴归真”“大音希声”、“远儒尊道”。认为在国际音乐文化背景中，谭盾的作品在观念和形态上，与西方现代音乐既相通又相异，具有生发在民族文化根基之上的鲜明个性。而在20世纪末中国当代音乐文化环境中，他的作品又是对“中国风格”模式的突破和补充，甚至是挑战和反叛；但这是一种基于民族文化自尊的观念觉醒，亦是另一个层面上的“返朴归真”。谭盾并不复制先锋派，而是在世界多元格局中，凭借母体文化的优势独树一帜；从本质上讲，其音响观念和音乐语言是由“母体文化因子”生成或决定的。从反馈信息看，谭盾的音乐有相对较宽的听众层面和较强的艺术吸引力。谭盾近作具有雅俗相通的文化品位，其精神家园依然是道家思想——“淡然无极而众美从之”[39]。

苏夏说，现代音乐是严肃音乐的一个品种，好的作品也具有很深的哲理，写法也很精致；它不追求娱乐性和通俗性，有些是理性的，有些却是反理性的。称之为“新潮”，似乎是“戴错了帽子”。新潮音乐是“良胎”而不是“怪胎”。有些对新潮音乐的正、反面意见，都仅靠听一次音乐会，一点录音，而没接触乐谱，没深入研究，因此只能算是谈印象或“感想”。新潮音乐作者吸收了

西方现代技术进行创作，但音乐思维方式多数倾向于具象，语言上与俗文化又有一定的联系，与欧洲先锋文化既有区别又有近似之处。因此，有些精品易接受而成为主流音乐的一部分。苏夏认为，只要对民族文化发展有意义的音乐流派都应肯定，包括新潮音乐。"和而不同"、"殊途同归"，更高的意境应是"极高明而道中庸"[40]。

唐建平认为，谭盾将传统文化同当代音乐思维观念相结合，他的创作特点是，题材一贯从中国古老文化传统入手，体裁上具有创造性，思维逻辑不同于西方，是以点带面而非单一线性，技法出新，音响被赋予特殊意义。谭盾以其创造精神和才华，对创作及观念富有个性的理解，以其努力，为中国当代音乐创作走向世界做出了贡献。他的创造精神远远超过他的作品的意义，为后来者留下值得借鉴的路[41]。

蔡仲德说，"谭盾作品继承了楚文化的表层特性而抛弃了楚文化的根本精神"，对于道家文化，则"取其所当弃而弃其所当取。"因为"谭盾作品有往古蛮荒之境而无当今世俗之情，是新奇诡异之作而非可听可感之曲，它没有使音乐成为人的心声，倒反使音乐远离了现实的人"。西方现代派、先锋派的音乐本身旋律消逝，美感失落，结果是倒退而非进步，它远离听众而最终丧失听众。因此，谭盾"对西方音乐文化的取舍似乎也并不得当"。勋伯格说凯奇"与其说是一位作曲家，还不如说是一位发明家"。此评论"似乎也适用于谭盾"。他虽极富艺术才华，极具创新精神，却对音乐的主体性原则认识不足，未能表现今天人们无限丰富的内心世界，未能很好地满足人们的审美欲求、丰富人们的精神生活、提高人们的精神境界。我们需要的是不打断现成线索、继承并发展中外古典音乐一切优秀传统的创新。"我坚信，人民和历史终将选择美的音乐、人的音乐，音乐终将回到人的怀抱，成为真正的艺术"[42]。

卞祖善说，谭盾一挥手就把贝多芬——马勒——肖斯塔科维奇的交响乐殿堂一笔钩销。然而，这里也存在着危机：像绝大多

数现代派的音乐作品一样，他的作品不能长时间地吸引听众。令人遗憾的是，现代派作曲家们的创作中，称得上是“美妙的音乐”者可谓屈指可数、凤毛麟角。卡祖善认为，伟大的作曲家肯定是雅那切克艺术信念的杰出体现者：“音乐的真正价值首先决定于每个音扎根于生活、血液、人间的深度”[43]。

向周俊认为，谭盾音乐是欧洲20世纪初噪音主义现象的重现。噪音音乐从本质上说不是音乐创作，而是现代文学家以“意识流”或“联想流”方式进行以唤起一连串表象为目的的文学创作。因此，对噪音的使用应把握一个度，即“以少量的纯音乐美的牺牲换来音乐美感总体感染效应的增加”。噪音音乐并非音乐主流。“追求最高完美是人类的天性”[44]。

石城子《评新潮交响乐》一文认为新潮音乐技法复杂，情感内容却显得比较贫乏，因此影响面很小。1985年后的“新潮”热，是由于某些舆论媒介的推波助澜和得到一些专家或音乐界领导人的支持，目的仅在“新潮”观念之推出，是一种意识形态的选择，也即一种政治目的；1994年又一次“热”，则是受国际财团支持，亦有传媒参与。然而，新潮音乐存在着痼疾，因此它没有生命力，衰亡不可避免。其痼疾表现在严重的“世纪末”情绪，“三信危机”，否定一切，退缩到“小我”的狭小天地，对传统进行扭曲性表现，迎合西方后殖民主义口味和“全盘西化”的主张，违背艺术的根本规律，等等。具有讽刺意味的是，新潮当事人（谭盾、叶小钢）说，对于同类的音乐，“我们最多也就能忍四小时”。该文最后认为，我们应该走自己的路；要现代化，但不是西方的道路[45]。

由以上列举的部分专家、学人意见中可以看出，在观念层面，对新音乐褒贬不一，肯定与否定的双方都提出了理由及建设性构想。对这些批评与反思本身进行梳理，对于真正接受“浮瓶信息”，寻找文化出路，将是有益的。

四、"文化出路"的逻辑与前瞻

在对批评的批评、对反思的反思中，危机本身发出的"浮瓶信息"呈现出别一种面貌，即对"危机"的不同认识的冲突引发出二度危机；关于文化出路的思考亦呈现出别一种景观，即"文化出路"思维本身也陷入寻找出路的沼泽。

这里是"交叉小径的花园"，一座思维迷宫，一个由"新潮"冲刷出的"魔幻现实"。交叉发生在创作由新观念到新概念到新感觉，而接受则由"新"感觉到"新"概念到"新"观念的逆向错位延伸，发生在中、西、新、旧传统盘根错节的土壤中生长的综合中外、古今、雅俗、现代与后现代、音乐之内与音乐之外——音乐音响与非音乐音响、音乐行为与非音乐行为、音乐观念与非音乐观念、音乐意义与非音乐意义，以及听觉与视觉、体觉等等多元共存的音乐生态"杂木林"，与在它的存在中二度生长的、鱼龙混杂的观念丛林之间，亦此亦彼或非此非彼、似连非连或似断非断的关联。

走出迷宫、寻找出路，从本质上说就是索求逻辑清晰的"路线图"或参照系——

显然，认识有两种，一种客观，一种主观（价值判断先在）。要了解、认识对象，就不能戴主观有色眼镜。逻辑次序应是：先要了解"新潮"音乐文化"是什么"，知其然且知其所以然，而后判断它"价值如何"，最后再对其发展提出"应该怎样"。

关于"是什么"的问题，人们潜在的目的不同，采用的方法方式不同，所做的工作不同，距离真正的认识目标的远近也不同。在坚持客观认识的前提下，应该说，做如下两个方面的区分，对了解"新潮"将是必要的：第一，应区分"传统"、"现代"与"后现代"；第二，应区分"美"与"艺术"。这两个方面是相关的。在不变概念原意与原义的情况下，可以说，"传统"、"现代"与

“后现代”的音乐都是艺术，但并非都美。“后现代”本来就有意采取反美学立场，不了解这一点，就会对“后新潮”做不符合它自身目的的认识判断。而要真正做到对“新潮”的知其然且知其所以然，就得对中国、西方及相关国家和地区的音乐文化（尤其是近现代和当代）历史有深入的、科学的研究，对“新潮”当事人及其创作的所有相关有全面的、系统的研究，目前，我们多数人在这一点上还做得很不够。

关于“价值如何”的问题，显然与主观立场有关。而主观立场的定位，则有赖于“主体”的确定——作价值判断的主体究竟是某一“个我”，还是某一群体的“代言者”（“大我”），或是某一超越性的“客居者”（“超我”）[46]。客观认识可能取得相同标准和一致意见，而价值判断则只能各持一说难以通约，尤其是“个我”和“大我”的主体立场。对于新潮音乐，人们完全可以根据自己心灵真实中的好恶感在审美上作出取舍选择。然而，这种当下的心灵真实并不是恒定不变的。因此，“超我”的判断往往具有超前远见而特别值得重视。任何历史时期的“新音乐”在审美领域的起伏可以作证；了解历史的人们也都一致认同“不要对新生事物做轻率否定”的观点。对于新潮音乐文化也理应如此。也即，人们一方面可以按自己当下心灵真实来判断和选择，另一方面则应明白“历史选择”的道理，将暂时不能接受的新潮音乐置于情感之外、理智之内的地方。

关于“应该怎样”的问题，这是接受“浮瓶信息”之后，寻找文化出路的关键，它以“定什么”与“价值如何”问题的解决为基础，是理性与情感、认识与判断相结合的选择。而它自身的产生和合理性确证，有赖于某种参照系及该参照系的非批判性特质（比如神性，或自明性公理）。也即某种自洽自足的是—非、好—坏、可—否等标准体系。困难是双重的：建立这样一个参照系或认可某一现成体系是困难的；而实践往往在缺乏明确参照的情况下又不得不进行。“应该怎样”的提出亦如此。对关心“新潮”

文化出路的人们而言，还由于当代种种对立哲学、美学思潮的影响而难以决断解决“应该怎样”的问题究竟应该怎样跨出第一步，或者难以确定已走出的步子究竟是否合理。尽管如此，至少有一个趋势是明显的，即多数人已经倾向于认同“全视野”、“大胸怀”和“超越性”对解决“应该怎样”的问题的必要。也即，不仅要看清中国和西方，而且要了解世界其他国家和地区的音乐文化[47]；不仅要容忍现有的多元共生局面，而且要认真研究它并支持各种有益的创新；不仅要超越诸如中西关系这样的历史死结[48]，而且要超越新产生的狭隘眼光的局限以及走向世界时遇到的“尴尬”[49]。

无论如何，从对新潮音乐文化的别一种反思中，我们已经看到了寻找“文化出路”的曙光，这曙光来自那些对新潮音乐文化的深入研究所显示的音乐哲学、美学、文化学、人类学、社会学、心理学、未来学等等的功力。

或许，根本的问题还在于哲学基础。

本“观察员”的这一次观察，既是沿本文涉及的专家学者心路对“浮瓶信息”及“文化出路”的间接感受和思考，又是对“新潮”问题的求解行为的直接思虑和体验，因此本文（尤其是最后部分）似乎作为“交叉小径的花园”的一面镜子而成了别一座“交叉小径的花园”。不过，无可避免的“观察者”主体的介入，必然使观察不是一种机械摄影；“破缺”也许可以成为思维的通道。——这段话作为本文的最后一个手势，为了说明超越性的重要（这里是将观察也列入观察对象的超越），即**知**主体之**己**，必须成为**知**对象之**彼**的绝对关联的重要性。

一九九七年二月，福州

注释

①于润洋引用阿多诺语，见于润洋：《“浮瓶信息”引发的思索》，载《人民音乐》1995年第6期。

②韩锺恩：《绞断母语环链之后……能否继续文化颠覆？——[新潮]·[新潮]之后·[后新潮]断想》，载《今日先锋》第二辑，1994年。

③同①。

④苏夏：《与荷兰电影导演谈中国青年作曲家》，载《人民音乐》1995年第9、10期。

⑤同④。

⑥王安国：《从<乐队剧场Ⅰ：Re>看谭盾近作的文化意义》，载《中国音乐学》1994年第2期。

⑦卞祖善：《鬼才谭盾》，载《音响世界》1994年3月号（总第17期）。

⑧梁茂春《Re的交响——谭盾的<乐队剧场Ⅰ：Re>分析》，载《中央音乐学院学报》1994年第2期。

⑨同⑥。

⑩同⑥。

⑪同⑧。

⑫同②。

⑬唐建平：《听谭盾音乐会所想到的》，载《中央音乐学院学报》1994年第3期。

⑭同⑧。

⑮同⑥。

⑯蔡仲德：《音乐创新之路究竟应该怎样走——从谭盾作品音乐会说起》，载《中央音乐学院学报》1994年第2期。

⑰卞祖善：《谭盾交响音乐会听后感》，载《中央音乐学院学报》1994年第3期。

⑱石城子：《评新潮交响乐》，载《文艺理论与批评》1996年第3期。

⑲黄晓和在被访问中的提问，见李淑琴：《谭盾交响音乐会座谈会纪要》，载《人民音乐》1994年第6期。

⑳向周俊：《噪音音乐并非音乐主流——关于谭盾音乐之我见》，载《音乐研究》1994年第3期。

㉑同⑱。

㉒同⑬。

㉓李西安：《移步不换形与涅槃而后生——关于中国音乐发展对策的思考》，载《中央音乐学院学报》1994年第2期。

㉔同②。

㉕明言：《应以开放意识观照“谭盾”现象》，载《中央音乐学院学报》1994年第4期。

㉖韩锺恩：《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难》，载《中国音乐学》1995年第1期。

㉗载《中国音乐学》1996第3期。

㉘同①。

㉙载《美学与文艺学研究》1993年第1期。

㉚载《文化评论》第一辑，1995年。

㉛载《今日先锋》第三辑，1995年。

㉜载《上海艺术家》1995年第3期。

㉝载《交响》1995年第3期、第4期。

㉞载《社会科学：中国文化》（台湾）1995年第6期。

㉟同㉗。

㊱同㉓。

㊲载《中央音乐学院学报》1995年第1期。

㊳谢嘉幸：《关于当代中国音乐教育的文化思考》，载《音乐研究》1994年第2期。

㊴同⑥。

㊵同④。

㊶同⑬。

㊷同⑯。

㊸同⑰。

㊹同⑳。

㊺同⑱；按：该文最后的话似与于润洋的意见相同，但从整体上看，二人的观点是有差异的。

㊻不能以自身及自己所处文化为对象者，为主居状态之“我”，非超越性原在生命之主体；超越自身及其文化而能自观者，为客居状态之“超我”，即超越性主体；参阅宋瑾：《心灵的真实——关于音乐美学哲学基础的思考》，见《走出慕比乌斯情节——世纪末音乐美学断想》，厦门大学出版社1995年12月第1版。

㊼例如近年来迅速开展的“世界民族音乐”研究及有关学会的成立。

㊽参阅宋瑾：《20世纪中国音乐思想的四大死结——音乐哲学、美学、文化学的反思与求解》，同㊻。

㊾例如既要进行后殖民批判，又不愿接受西方提供的后殖民批判的原创话语，诸如此类的尴尬。

架构可持续发展框架

——再及跨世纪中国音乐学学科建设

《中国音乐年鉴》史　工

关键术语/KEY—WORDS

● 音乐学学科建设 ● 跨世纪议程
● 可持续发展 ● 合式合理生存
● 生态模式 ● 规模作业 ● 诗学策略
● 音乐文化园区 ● 完形人本结构系统

内容提要

该文系一篇有关音乐学学科建设的专论。共分三大部分——

● 备忘，并以学科建设名义入典。按时序，对近年来有关音乐学学科建设的事项、事件以及有关文献等进行叙事。

● 框架，并以生态模式规模作业。依据学科现状及未来发展前景，进行学科扩张设想（包括：思想类，史学类，现实类，传统类，形态类，工具类），并依照生态模式进行结构模拟（树形，复合，滚动）。

● 存在，并以合式合理与否仲裁。作为问题讨论，涉及知识问题的当下状况，并提出若干看法：确定名义与姿态，预设工作重心，不同作业方式，集结话语对象及其主体，诗学策略，发展承诺；末了，从人文化的全面发展，对仅限于理性界域的认知方式，进行反思。

于世纪末，并即将跨越百年/千年分界之际，在中国大陆，最为显著的变化，就是：两大转变，即社会体制由计划经济向市场经济转变，增长方式由粗放型向集约型转变；两大战略，即科教兴国，可持续发展。

何谓“可持续发展”？一种说法，有限制的发展。别一种说法，合式合理生存。

诚然，作为音乐学的学科建设，虽然与之不尽相同，但毫无疑问，其生存与发展也必然会或多或少地与之同形同态，甚至会被直接规范。由是，必须在相应的语境下，对此作深入和长远的思考，并有相当的预备。其中，一个关键是，强化“问题意识”在当下的现实意义，以突现世纪交替时段的人文特点。并从宏观生存策略与具体处理方式出发，对学科建设进行总体的全局性观照，以求架构“跨世纪议程”的可行性。显然，聚合成一个焦点，就是学科的合式与合理生存，并为可持续发展之前提。遂，以《架构可持续发展框架》冠之。

备忘，并以学科建设名义入典

近年来，事关音乐学学科者，已形成一定的态势。其中，不仅有因国家行为的干预使然者，更有学界同人的自觉参与者。以下，仅对部分直接相关者，按时间顺序进行叙事。藉此备忘，并以学科建设名义入典。

● 1995年初，在国家制定，并发布“九五计划”与2010年

远景目标纲要之后，由全国艺术科学规划领导小组组织并指导，一份具有跨世纪意义，并旨在引导当下及未来若干时段工作的调查报告，开始撰写。一年之后，以《艺术学科理论研究工作的现状与发展趋势的调查报告》为总题目，在《中国艺术研究院科研动态》1996年第1期上发表[1]。其中，有关音乐学部分的撰写，由中国艺术研究院音乐研究所承担[2]。在撰写过程中，召开座谈会，征集各地书面意见，并发表有关文本[3]。之后，又在本书1995卷中，署名《中国音乐年鉴》史工，发表题目为《“史”辨，“理”论。——中国音乐学学科建设之今典》的专论，从历史叙事与理论辨析两方面，对此问题作进一步的阐述[4]。

● 1995年5月，由福建教育出版社发起，并组织编辑《20世纪中国学术大典》，包括科学技术和社会、人文两部分，共十二卷。其中，艺术学分卷包括：音乐学，舞蹈学，戏剧戏曲研究，电影学，美术研究，建筑艺术与雕塑，等等。再其中，音乐学部分在先期预设框架的基础上，经过了适当的调整，并根据现有条件确定了入典范围，目前，已进入实际运作阶段[5]。

● 1995年12月下旬，全国各专业音乐学院音乐学系、各师范大学音乐系音乐学专业、有关科研部门的学者、专家，在北京中央音乐学院，召开有关音乐学研究生教学问题的学术研讨会。作为一个具现实及长远意义的结果，会议以决议的形式，决定组成一个由诸方专家参与的编辑委员会[6]，并以课题形式编辑一本《音乐学研究生必读文献目录》[7]。无疑，此项工作的开展，直接相关音乐学的学科建设。或者说，正是有感于学科建设重心的日益突现，并具跨世纪意义，因此，有必要在总结以往成就与历史经验的基础上，进一步完善与健全音乐学的教学与研究结构，以使其总体格局更趋合理。

● 1996年1月，中国艺术研究院音乐研究所，就未来发展规划问题，在全所范围进行广泛对话。在对话过程中，比较大面积的涉及到音乐学的学科建设问题，其中，直接相关者有：强化

“基础--中心”意识，即合理建构以资料建设为基础，以学科建设为中心的整体布局。并在此前提下，增强“加固基础，激活传统，扩张边缘，推助前沿”的结构张力。之后，又在清理与估计个人学术发展取向的基础上，对该所科研现状（包括现有实力与潜在能力）进行了分析，并制定出相应的课题指南[8]。

● 1997年1月，作为国家行为，文化部决定开展全国艺术科学“九五”规划重点课题的申报工作，并同时转发《全国艺术科学规划重点研究课题管理暂行办法》、《全国艺术科学“九五”规划课题指南》、《全国艺术科学“九五”规划重点课题申报、评审办法》等附件[9]。其中，课题指南中，作为分类研究项目，发表音乐学研究的选题范围，包括：1. 音乐学的历史和现状研究，2. 二十世纪中国音乐发展研究，3. 中国音乐史研究，4. 中国传统音乐研究，5. 中西方民族音乐学研究，6. 歌剧发展研究，7. 大众流行音乐研究，8. 弦乐艺术发展研究，9. 音乐传播媒介研究，10. 音乐教育研究，11. 西方当代音乐思潮研究，12. 西方音乐的流入与传播研究，13. 中国高科技音乐现状与发展趋势研究；除此之外，与音乐学论域相关的中国戏曲文化研究、音乐剧研究、中国当代曲艺发展研究，被归划在戏剧影视学的研究范围内。

除以上之外，亦需备忘，并以学科建设名义入典，有以下公开或非公开在文献者——

● 张道一《应该建立“艺术学”——代发刊辞》[10]倡导艺术学的研究及学科建设，并在所属各艺术分别研究的基础上，进行综合性研究，以探讨共性，由个别上升到一般，使之进入到人文科学之中。作为综合性的研究，包括：艺术原理，中外艺术史，艺术美学，艺术评论，艺术分类学，比较艺术学，艺术文献学，艺术教育学，民间艺术学。在此综合性研究的基础上，再将它与多学科相结合，以形成交叉的边缘性新学科，比如：中国艺术思维学，艺术文化学，艺术社会学，艺术心理学，艺术伦理学，宗教艺术学，艺术考古学，艺术经济学，艺术市场学，工业艺术学，环

境艺术学。上述，虽然与音乐学的学科建设问题不完全一样，但作为上位学科，毕竟对音乐学学科论域的建构，可以提供一定的基础参照。

● 茅原《音乐学学科建设问题》[11]认为，音乐作为近代的学科概念，是应用自然科学、社会科学和音乐的技术、理论、方法，或以研究音乐现象为目的，或以研究音乐的本质和规律为目的，并以音乐中所有的实践活动作为研究对象。由此基点出发，对音乐学的学科框架，作如下界划——1. 声学方面，包括：音乐音响学，音响生理学，音响心理学，律学，等等；2. 音乐美学，包括：音乐美学发展史，音乐审美发生论，音乐美学原理，音乐创作美学，表演艺术美学，艺术鉴赏美学，等等；3. 音乐史学，包括：通史，专史（声乐发展史，歌剧发展史，各种乐器演奏艺术的发展史，音乐体裁发展史，宗教音乐发展史，各国音乐发展史，断代音乐史，音乐家传记，图解音乐史，舞蹈及舞曲史，年代学，民族音乐史，地方音乐史（志），音乐教育发展史，音乐院校史，等等），风格分析（对作曲家个人、作品、学派、地方、民族、时代、技法、体裁等的风格研究）；4. 技术理论，包括：（属一度创作范畴的音乐形态学）旋律学，和声学，复调，节奏学，节拍学，织体学，乐器法，配器法，曲式与作品分析，电脑在音乐中的应用研究，基础理论研究，等等，（属二度创作范畴）的指挥法，音乐表演技术理论，等等；5. 民族音乐学，包括：专门研究本民族的传统音乐的传统音乐学，专门对各国民族音乐进行比较研究的民族音乐学，等等；6. 文本评论，包括：文献目录学（包括索引），音乐分类学，古谱学，音乐编辑校对研究，音乐出版印刷研究，等等；7. 乐器学，包括：古代乐器的复制、修理、改革，及与此相关的图解学，演奏实践，建立乐器博物馆，等等；8. 词典学与术语学，包括：编辑出版百科全书、术语词典与手册、传记词典，研究术语的历史变化，建立术语家族体系，等等；9. 图书档案研究，包括：音乐分类学，目录学，等等；10. 音乐图解学，包括：收集、研究遗留

的实物资料，有关音乐生活的绘画、照片、雕塑、结构图形，复制、编辑出版有关资料，等等；11. 大众媒介，包括：音乐概论，音乐评论，音乐鉴赏，等等；12. 边缘学科，包括：音乐心理学，音乐教育学，音乐社会学，音乐治疗学，音乐社会心理学，音乐教育心理学，音乐考古学，音乐人类学，音乐与其他的比较研究，等等。进一步，建议列入“九五”规划的项目，包括：1. 音响物理学，2. 音响生理学，3. 音乐史建设，4. 旋律学，5. 节奏学，6. 电脑科学在音乐中的应用，7. 文献学、音乐图书档案学与分类学，8. 音乐教育学；建议支持的工作，包括：1. 音阶学，2. 比较音乐学，3. 古谱学，4. 音乐编辑学及出版印刷问题，5. 词典学，6. 音乐概论，7. 音乐鉴赏。另外，与总体学科建设相关问题，包括：1. 音乐文献出版，2. 建立乐器博物馆，3. 建造音乐厅，4. 音乐研究所的建设问题，5. 建立音乐印刷部门，6. 建立音乐学学会，7. 学术杂志谋求学术性与联众性的统一，8. 音乐企业对音乐事业的支持，9. 内外交流，10. 人才培养问题。

● 1997年1月16日，沈洽提供有关民族音乐学学科框架（其中，包括少数民族音乐部分，为保持整体感，不单独立项）[12]——1. 关于学科的一般性探讨；2. 学科方法论和研究方法探讨；3. 音乐形态学，包括：音体系（音律，宫调），音腔，律动，模式，织体，腔词关系，等等；4. 乐种学（或称分类学）；5. 乐器学；6. 乐谱学；7. 音乐地理学；8. 音乐文化史学；9. 跨文化比较音乐研究；10. 音乐教育；11. 计算机辅助音乐研究；12. 音乐表演。

框架，并以生态模式规模作业

作为对1995年初音乐学学科规划的回应，或者说，是它的惯性使然。有关人士在1996年的上半年，又分别对此作了进一步的规划与研究[13]。依据学科现状，及其未来发展取向，在一定的基

础上，对此作如下扩张设想，并以框架方式予以展示[14]——

Ⅰ/**与音乐哲学—美学—元理论—思想研究相关的学科建设。**

- 音乐哲学人本学，通过物象研究，事项研究，思想研究，进行整合研究。
- 音乐文化人类学，重点将置放在音乐文化发生研究，不同音乐文化方式志，全文化论域的建构，以及文化链研究。
- 音乐美学人文学，作为原有学科论域的扩张，归划成以下几个方面——
  1. 学科框架，包括：哲学性理论体系，心理学实验方案，立美—审美艺术史论；
  2. 基本论域，包括：人的音乐立美—审美方式，音乐美的构成方式，音乐美学的自在方式；
  3. 具体对象，包括：音乐社会功能，音乐美的本质，音乐审美感受，音乐存在方式；
  4. 交叉方位，包括：音乐立美心理学，音乐文化现象学，音乐作品分析学，音乐审美接受学；
  5. 中外音乐美学思想发展研究，包括：中国，东方，欧美，非欧，史前史，等等。
- 音乐心理学，通过实验、预测、思辨的不同路径，开展现实的应用性研究，比如：音乐治疗学，音乐与人体科学研究，等等。
- 跨文化音乐研究，针对不同区域，不同族类，不同形态，不同时段。
- 此外，在哲学的视角下，进行音乐学元理论和方法论研究，及其相关的规划策略。

Ⅱ/**与音乐史学研究相关的学科建设。**

- 中国音乐史，分别有通史，断代史，专题史等方面的研究，以时段划分，主要集中在中国古代音乐史和中国近现代音乐史两方面——

  1. 与古代史相关者，包括：考古研究，图像学，乐律学，古谱古乐研究，文献学，等等；
  2. 与近现代史相关者，包括：新音乐史（以西方音乐对中国音乐影响为主的音乐文化），各民族传统音乐，台湾、香港、澳门及海外华人的音乐发展，等等。

- 少数民族音乐史，在充分志述的前提下，并依照各民族本位文化的特点，结构史记方式。
- 外国音乐史，分别有通史，断代史，专题史等方面的研究。以区域划分，主要集中在西方音乐史与非欧音乐史两方面——

  1. 与西方史相关者，包括：作品研究，作者及流派研究，题材与体裁研究，音响材料及载体形式研究，相关思潮研究，等等；
  2. 与非欧史相关者，包括：区域研究，族类研究，形态研究，物象研究，事项研究，等等。

- 由当代现状研究，向史学概括转化的方法研究，通过对处于当下人文生态中的音乐总体发展现状的叙事，触及文化处境，文化语境，文化前景，文化对策。
- 由历史志述，向史学概括转化的方法研究，通过文献索引，学者传略，著述叙录，术语集录诸途径，深入文目

研究，人物研究，思想研究，概念研究。

- 音乐史学研究，以音乐史学为研究对象，通过事项研究，思想研究，诗相研究，史向研究，史学方法论研究，以及史学史研究，进行整合研究。

Ⅲ/与当代音乐发展及研究相关的学科建设。

- 年鉴编撰，作为当代史记，为撰写历史提供现实史料。
- 音乐思想建设，作为现代社会存在的意识形态承诺，为现实的音乐发展提供观念参照。
- 音乐批评，对现实音乐生活，包括各类音乐存在方式及其形态样式，进行评价。
- 音乐教育学，作为对传统与现行音乐教育体制的研究，并为现实的音乐教学活动提供理论参照。
- 音乐社会学，作为对社会音乐生活，及其相关流通环节的研究，主要针对：大众文化现象研究，口传文化现象研究，名人成就现象研究，等等。
- 高科技开发，应用高科技手段，进行必要的实验，并为现实运作与理论研究提供实证依据，包括：人声声学实验，乐器声学实验，视听实验，心理实验，等等。
- 新兴媒体与媒介问题，随着社会现代化进程的推进，在现实音乐生活中愈益突现，眼下主要集中在以下方面：与各类音响及音像制品相关的理论研究，与[MIDI]系统相关的理论研究，以及如何与信息高速公路迅速接轨的现实策略与理论研究，等等。
- 与当代音乐生活，及其音乐创作、表演、欣赏相关的理论研究，是建立健全音乐批评机制的必要途径，或者是其必要补充，其针对者：作品研究，题材与体裁研究，人文思潮研究，等等。
- 音乐教育现状研究，主要针对实际运作的各类教学系统，包括：专业音乐教育，师范音乐教育，国民音乐教育，社

会音乐教育，等等。

- 作为必要的补充，进行与当前音乐教育制度相关的理论研究。
- 作为必要的扩充，进行与音乐人才培养问题相关的理论研究。
- 音乐文化管理学，适应现实音乐生活，并使之规范化。
- 随着总体音乐生活的愈益丰富，必然引发与国际音乐文化交流问题相关的现实策略与理论研究。

Ⅳ/**与中国传统音乐的现实遗存及其研究相关的学科建设**。

- 宫廷音乐，随着宫廷生活的消亡，其针对者便为遗存的宫廷祭祀音乐。
- 民间音乐，与民间生活有着最为密切的依附关系，以不同的特点及传统的理论划分，主要涉及以下几个方面的研究——

  1. 汉族，包括：民歌，曲艺，戏曲，民族器乐，等等；
  2. 少数民族，包括：民俗音乐实录，民间歌舞，叙事音乐，乐器研究，等等；
  3. 分类研究，包括：乐器，乐谱，乐目，乐人，乐社，乐种，乐律，乐论，等等。

- 文人音乐，与城市文明的形成密切相关，其主要针对者：古琴音乐，文人雅集，家族传承，等等；
- 宗教音乐，与人类生存问题密切相关，并随着历史的推演，相关人的信仰与精神灵性生活，同时，也相关人的日常情趣，主要涉及：宗教祭祀，寺院常规科仪，节日狂欢，等等。
- 田野作业或实地考察，作为深入音乐研究的必要手段，以实证的方式展示音乐的存在样式，主要通过以下方式进行：录音录像，文字记录，合成报告，等等。
- 集成工作，作为一项长时段的工程，在整个过程中，将

经由资料收集，人员培养，系统研究三个阶段。

- 民族音乐学，作为当下音乐学学科论域中最具普遍涵盖意义的一种理论，无疑，对其方法论的研究，也将成为一个倍受学界关注的问题，其中，尤为突出的是：作为基本对象的，文化环境—行为的重合现象；作为理论承诺的，文化价值相对论；作为作业方式的，科学实证途径。
- 与世界民族音乐学相关者，对中国传统音乐的评价研究，则将是中国学者实际投入其中的必然结果，并将面对以下问题：不同文化的共性与个性，不同文化价值的同异性，以及中国音乐在世界音乐中的定位。
- 音乐比较研究，作为一种方法，随着实际应用的愈益广泛和有效，其身位正有所转换，即不断增强本体的意义，并不断扩张边界，乃至形成全方位态势：古今影响比较（纵向），中外对照比较（横向），音乐学内部不同学科的交叉比较，音乐与其他艺术门类文化现象的平行比较，音乐学与旁类人文学科的跨际比较，以及世界乐系的全面疏理。
- 音乐文化研究，依一般而言，可包容者及至所有，作为一个范畴，则主要有——

  1. 相关对象者：口头文本及口传心授方式的研究，书面文本及书写笔记方式的研究，电子文本及编码贮存方式的研究，以及作为一个历史文化对象而实际存在着的血肉文本的考察与研究；
  2. 相关主体者：田野现场考察，书斋案头分析，电脑信息编程；
  3. 相关社会化角色者：局内人，局外人，主位的，客位的；

4. 相关文化目的者：单纯性切入，道德性禁忌；
5. 相关宏观控制者：（涉及制度层面）社会约束，（涉及职业身位）文化预设，（涉及行为准则）历史规定；
6. 相关微观自我认知者：真实性（全球文化视域所致），虚拟性（本位文化立场所致）。

- 音乐人种志学，呈现出由“志”到“学”的转换趋势：在社会音乐生活的现场记录中，包括有个人体验在内的过程分析。
- 音乐民俗学，以民众社团的模式化音乐文化，作为研究对象，并相关创作—表演—欣赏三位一体的即兴音乐行为，以及与日常生活融为一体的社会功能。
- 音乐传播学，以社会群体网络中的通讯传递现象，作为研究对象，相关主体间的信息交通、文明交流、民族融合，以及文化圈范畴。
- 音乐人文历史地理学，作为一个多重复合的研究，相关自然性的地理分布研究，社会性的历史衍变研究，人文性的文化区划研究。
- 音乐文化区划及谱系研究，通过对文化分区的多层全息描述，厘定其决定取域边界之物质因素，语言及方言因素，习俗信仰及传统类型，以及音乐自身的形态特征；并从人种迁徙与文化漂移的互动之中，厘定不同群体的审美意识；最终在文化区划的外向布局中，考量内在的文化谱系，即地缘，血缘，物缘，音缘，等等的交互关系。

V /与音乐形态学研究相关的学科建设。

- 中国传统音乐形态学研究，依据中国音乐的特点确定对象，包括：乐学，律学，曲调考证与古代音调研究，古谱考订，与古琴打谱相关的形态学研究，锣鼓经与古代节拍节奏的研究，等等。

- 西方音乐技术理论，在传统的基础上，增加新的内容：和声，对位—赋格，曲式，配器—乐器法，旋律学，综合技法，二十世纪新技法，等等。
- 与此相应，非欧音乐形态学的研究，也将依据自身特点设定。
- 乐种学，作为对形态学研究的文化意义之聚合，将注重基本概念与原则方法的研究，以厘清乐种与乐种间的关系特点，并最终揭示乐种演变流程的规律。
- 由此，形态学与文化学的互补研究，是为必要。
- 由此，形态学与审美内涵的相关性研究，是为必须。

Ⅵ/**音乐学学科资料术语文献检索等工具体系建设**。

- 工具书，包括：百科全书，词典，相关类书，等等。
- 目录学，包括：尽可能齐全与合理的多种检索系统。
- 与此同时，计算机电脑用于音乐资料管理，也是为当然。
- 建立以博物馆为轴心的，辐射型立体格局，包括：展示，研究，教学，传播，演艺等等功能。
- 更深入的资料开发，将是一种脑体共同作业的系统，即超越现代电脑所及，通过人脑的设计与安排，使资料由科研工作的准备，跨入到科研过程本身，使之“本体化”；由是，将有助于学术研究的长足发展，并使两者形成良性的互动态势；作为一个个案，关键术语的集录工程，其价值与可行性均已具备，具体作业遵循以下准则，并相应程序——

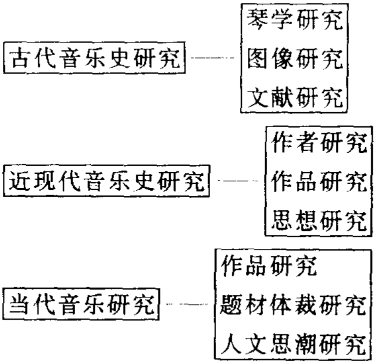
  1. 术语分级：学科性质，理论类型，叙事对象，叙辞逻辑。
  2. 集录层次：总录，文论索引；叙录，文本特指；引录，个例分析；解录，泛化读解。

除此之外，建立学科生态模式，并进行规模作业，是为当代

学科发展之大势。在此，依不同生态模式模拟，以资参照[15]。

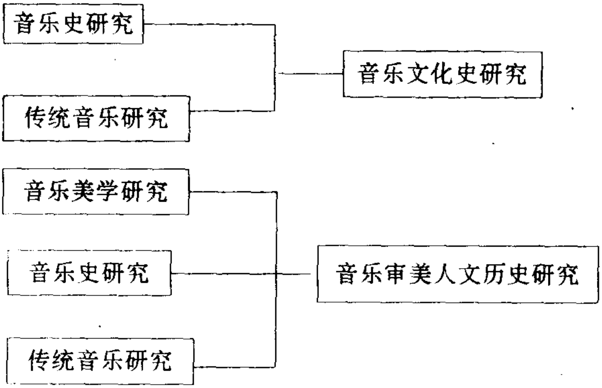
1. **树形结构**。以根生须的生长方式，表示在母学科的基础上，发展出若干个子学科。封闭式单一学科的平面分岔增长机制。

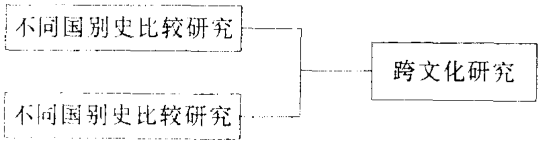
【个例】

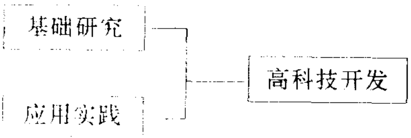


2. **复合结构**。以分趋合的生长方式，表示以不同的单项学科为支点，通过交叉，形成复合学科。中庸式边缘学科的交叉互应增长机制。

【个例】

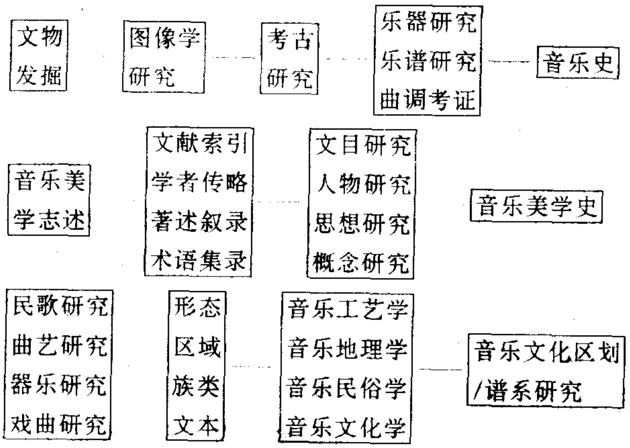






3. **滚动结构**。以小滚大的生长方式，表示以一种具体学科为基点，作不停顿的衔接，或通过中介学科的整合，最终接近总体学科。开放式复合学科的立体滚动增长机制。

【个例】



存在，并以合式合理与否仲裁

诚然，学科的存在，有赖于架构，进而，合式存在，有赖于合理架构。

接着上述，无论是生态模式的建立，还是规模作业的推广，目

的旨在：序列衔接，立体滚动，以形成一种有生的学科增长机制。与此同时，推助科研与教学的互动，即在一定条件下，一方面尽可能把科研成果转换成教学生产力，另一方面又反过来，通过教学的强烈刺激，来生发或扩充新的学科论域。

显然，音乐学作为学理性质十分突现的一门学科，知识对其的参与和拥有，将是绝对的。尤其，在资讯社会已基本成型的前提下，知识再一次将成为全社会的关注中心，甚至，行使其霸权，诚如利奥塔在其《后现代状况——关于知识的报告》中所引述的，知识是主要的生产力[16]。进而，作为“科学技术是第一生产力”（邓小平提出之命题）的必然引申或者延续，“知识是第一生产力”的命题，也未必不能设定。由是，其更为确切的定位，则应该是，知识的创制者与承诺者，知识的参与者与拥有者，即知识的文化当事人；进而命题——“知识分子是第一生产力”[17]。由此，再度关涉知识问题的当下状况。

依人类的历时发展言，生产力作为最活跃的因素，以及人的生产方式与其产业，是最易予标示历史进展的尺标。有资料显示，人类至今已经经历，或正在经历，或将要经历六次产业革命，这就是：第一次，原始农业的成型；第二次，手工业的成型；第三次，大工业的成型；第四次，商品国际化的成型；第五次，信息的成型；第六次，大农业的成型（即，三种农业的同时并行：以水土为主的传统绿色植物农业，以微生物资源为主的白色农业，以海洋生物资源为主的蓝色农业，加起来称为“三色农业”）[18]。换一种说法，第一产业：农业，第二产业：工业，第三产业：服务业，第四产业：设计策划业。以上，无论哪一种说法更加可信可靠，无疑，处于理性界域，并以认知方式者，与其中的两次产业革命密切相关，这就是，以大工业为模式的规范，和以信息为模式的资讯。进而，很显然，与此两次产业革命直接相关者，非知识与知识分子莫属。至于何以与之后的大农业协调，倒可以有一种设想，即后现代之后的生态社会，以及生态文化与生态文明，兴

许是一种积极的姿态。同样，作为在此之前起主导作用者，知识与知识分子及其历史使命，仍将可望延续。

作为本文的别一种定位方式，则就是对学科进行角色化的抽象，并镶嵌到不同的系统之中，以寻求与之相仿的存在方式。比如，作为自然科学，与经济基础相近，其产业化与模型性，以及标准化复制；作为社会科学，与上层建筑相近，其制度化与集权性，以及定向化推广；作为人文科学，与意识形态相近，其思想化与信息性，以及自由化弥漫。上述，似乎都能够在现有的音乐学学科总体框架，或者个别存在方式中，有所体现。

依此可见，无论是人类产业结构的衍变，还是相应者人文知识功能的位移，都是现实的存在与历史发展的必然。作为学科建设的总前提，如何在不与之相悖的条件下，寻求自身存在的合式，并有合理的架构，是为关键。目前，学界同人对事关音乐学学科建设问题，已有一定的共识。无疑，不管是出于眼前的考虑，还是作为长远的构想，不管是历史与逻辑的复合，还是以往经验与当下立场的集成，但凡学科建设，都必须具备一定的条件。以下，提出若干看法，以供同人思考。

一、以一个名义，或者一种姿态。是以“第三中国音乐学界”之名，行“音乐学科建设”之实，并假此为主导目标与主要动力，通过“改过自新”（改变以往，自我更新，舍弃旧约，从新立约），成就起绝对独立的主体意识，和尽可能完备的学术品格[19]。与此同时，藉着思想史和学术史的不同依重点，以及文化当事人的历史姿态与人文选择，视“当代”为一个事关学科生存与发展的问题，进而，通过对从事此业者人文知识分子及其文化的分析，从新设定“当代史”的界域[20]。

二、对工作重心有所预设。此举几则与此相关者，以资佐证

● 1991年6月，中国艺术研究院音乐研究所有关人士，提出**硅谷城构想**[21]。认为，专业科研机构，应在新的历史条件下设

定新的使命，努力建立以“科研—资料”为中心的，具有“复合功能”的，产生“多辐射—多效应”的新格局。作为对“科研—资料”中心的诠释，认为，或者在前沿性科研的主导下进行资料建设，或者在资料积累已具一定规模的同时不失时机地开展科研活动。相应者，“复合功能”指涉：常规科研，情报信息，编辑出版，教学活动，技术开发，人才交流，政策咨询，等等；“多辐射—多效应”指涉：以点带面（内部激活），以体媒介（对外传通），并产生综合性效应。

● 1996年1月，中国艺术研究院音乐研究所，提出资料数据库设想[22]。认为，有必要将1949年以来中国音乐文化的发展（包括：资料积累，学术研究，音乐教育，人才建设，音乐创作，音乐表演，音乐制作，出版发行等），进行一次全面的汇总。设想，在中国音乐资料数据库（中枢库）的统一管理下，分别将资料贮存于下列三库：音乐载体资料数据库（直接载负有音乐信息或符号的实物，如乐器、乐谱、唱片、录音带、录像带、多媒体音乐光盘、音乐图像等），音乐学术文献数据库（中国音乐学各学科古今文目及索引，音乐学重要文献的全文与节选，只限于文字），音乐人才档案数据库（中国古今音乐家，包括民间艺人，及音乐学人的有关艺术或学术档案资料，以文字、图片、音响或多媒体并举的形式）。

● 1997年1月，中国艺术研究院音乐研究所，提出博物馆倡议[23]。在《关于尽快筹建中国乐器博物馆的报告》中，初步设想，在原有中国音乐陈列馆的基础上进行博物馆的改建，以展示、观赏为中心，同时，向查阅、培训、研究、表演、复制等部门辐射，使之成为中国音乐传播、教育、研究的中心，成为激发青少年爱国主义与传统文化情怀的基地。

三、由音乐学之学理性质所预设，于不同的历史时段，就将有不同的作业方式，及其特点。以中国经验而言，在相当时期内，集体协作方式是为见效。然而，随着历史条件的变化，以及人文

生态的自身衍化，在当下，似乎个体作业方式已经突现，或者将有所倾斜。诚然，依“价值无涉”原则者言，在此两者之间，既无是非可分，亦无高低可言。无论是前者之结果，共同荣耀，以集体名义，并入国家档案；还是后者之结果，私人占有，以作者名义，并立知识产权；但凡于学科建设有利有益者，便倡导之。无非，需提请注意的是，不同历史时段之不同作业方式的位移，是不可避免的，也不能人为化解，且已成趋势。并可望成为未来发展之主导，即，在充分个体性与私有化的基础上或之后，形成“新巴比伦精神”[24]。

四、不同话语对象及其主体的集结，即全方位的合纵联横。作为对象，既有实物，又有文献；作为主体，既有投入，又有退降。以人文学界经典个例者见：比如王国维治学，取地下之实物与纸上之遗文互相释证，取异族之故书与吾国之旧籍互相补正，取外来之观念与固有之材料互相参证[25]。再比如德国史学研究中的语文考证学派者，倪不儿，推进信史的建立；洪保得，提出史学致知的两大步骤；兰克，除了发扬语文考证方法外，重视原手史料，开档案研究的先河；以及国学大师章学诚“六经皆史”，陈寅恪“从史实中求识”；等等[26]。除此之外，就是将不同文本，包括口头文本、书面文本、电子文本、血肉文本及其相关者，设入文化人类学之框架内，并基于历史哲学之上，进行互向考掘，并形成有序之谱系，从而求得：史之实在（全向）与理之纯粹（空向）；既在事实文本，又在文献者。

五、再度引发对诗学策略的思考。即通过叙事（纪事—纪实，叙述—论述，叙辞—术语，事思并鉴—诗史互证—事思诗史相属），对事项—事象状态、思维—思想方式、诗学—诗义策略、史变—史原轨迹，进行整合，从而回到“元叙事”。并通过叙辞自身的折叠，以增加叙事之厚度。诚然，此谓[元叙事/metanarrative]，并非是对叙事的叙事，也不是对设定的预设或者后设，而是对人文化遮蔽的祛除，对意识形态假象的还原，即绞

断"主体后"之延续，以敞开"主体前"之原真。诚如傅柯《知识的考掘》所言，在大一统的思想中，在单一心智或集体心态的坚实统一的表征中，在某一学科自始至终不变的发展模式中，在某一类型、模式、领域，或理论活动的持续中，我们正在试图发掘一些罅隙的所在。然而，这些罅隙的本质或地位在定义上却有很大的差异[27]。是故，作为对叙事原真状态（有别于"原在"）的折返，是以叙辞今典为当下基点，远及文化元典（经典，古典），旁及俚俗别典。或者，逐及古典，经典，以至终及元典，再转而旁及俚俗别典。即把叙辞作为叙事对象入典，将术语当作具体学科乃至理论的概念模型，并随着操作规程的不断深入，再逐步进行元理论的提升。对此，有关词与物的对应关系，已成显者，而潜者所在，便为词与义的互动关系。依前者见，法国当代思想家傅柯，曾在其《临床医学的诞生》前言中说道：我们必须超越其内容及逻辑形式，去检视语言的最基础层次——亦即"事物"（choses）与"词语"（mots）还未分离、看（voir）及说（dire）仍是同一件事——之领域。（原注解：mots 具有单语（词语）之意味，也是傅柯一贯关注之问题。物之沉默世界，只有经由对言语活动进行发掘，方能呈现。）[28]以后者言，如果，藉此叙事模型引申，那么，词之混乱世界，只有经由对其意义结构进行发掘，并建构相应的谱系，方能呈现；是为"词与义"。由是，词与物，重点在于"名—实"关系，表示对术语所指对象的认识与理解；词与义，则重点成为"实际—符号—意义"关系，表示在对术语所指对象有所认识与理解的同时，又参与和拥有对术语能指本身的认识与理解，亦即在"事物的秩序"之后，再建立"意义的谱系"。因而，所谓回到"元叙事"，就是在叙事/叙述/叙辞之不同层面的呈现之后，在超验/基础/反省/时间之集大成之后[29]，依然——意识形态是为居住家园，人文叙事是为话语依托。

六、作为对未来发展取向——人才聚合与资料汇集——的承诺，建立一个不断集取资源，且不断生成动力的基地。如果说，无

形学院或称无墙大学的圈范，复合型人才的造就，竞争性人群的聚合，高度密集化机制的运作，是为个别策略，那么，缔造一个多重集约型的音乐文化园区，应该说是一个更为合理的构想。在此音乐文化园区中，不仅仅是：人才与资料，单一学科与众多学科，本位文化与跨文化，等等的复合；而且，还可以集成一个相关音乐文化的全方位格局，包括：博物馆，资料中心，研究中心，创作中心，传播中心，演艺学院，传承书院，出版部门，高科技开发中心，多功能实验室（携物理、生理、心理等多极共振），音响—音像制作中心，展演系统（音乐厅，剧院，实验剧场），等等。由是，音乐学学科建设，将在历史与当下的复合下，建立有生且合式的生长方式，辅之以能合理成形的增长模型，从而，成就起“可持续发展”的恒定机制。与正视知识频繁转型之同时，循规模作业之生态模式，行序列衔接之立体滚动。进而，通过仿自然科学之叙事模式（产业化、标准性复制），并效社会科学之叙事模式（制度化、定向性推广），使人文科学之叙事模式（思想化、信息性弥漫），在此音乐文化园区中，真正得以自由生存—自足生成。

末了。学科，作为一种认知系统，本无存在之实。然而，随着人文化历史的不断演进，人类以此为自身存在所赖以的一种方式，或者一种途径，或者一种工具，似乎也使它具有了某种存在的意义。无疑，归属于认知系统的学科，必然处于理性界域之中，作为人的一种需要，以一种精确与实在的方式予以展示，并假借相应的语言予以表达。以当下而言，这种方式及其相应语言，占据主导，并具标示人文化进程的功用。

换一个角度，或者取得一个历史性的长时段距离，则无论其方式抑或其语言，在整个人类进程中，似乎仅仅是一个阶段，或者一个环节。如果，以扩张了的“知识型”或者铺张着的“科学理性”涵括一个总体的人类进程，那么很显然，除此之外，还将有：处于感性界域之中，并与之相适应的感受方式；处于知性界域之中，并与之相适应的体验方式；处于灵性界域之中，并与之

相适应的觉悟方式；而处于理性界域之中，并与之相适应的认知方式，只是其中的一种，并由感受方式、体验方式转换而来，再向觉悟方式转换而去，以至形成一个人本的完形。相应者，其语言，在人类总体话语系统之中，也仅仅是一种，并与其他语言相平行，诸如：感触，动作，行为，审视，意念，信仰，等等。

作为一个反证的个例及其反思，处于理性界域之中，并以认知方式对待与诠释世界，则感性与知性界域，感受与体验方式，可被容纳；但对处于灵性界域，并以觉悟方式对待与诠释世界者，则排斥之，甚至不可容忍。之所以如此，一种可能是时差所致，即处于灵性界域，并以觉悟方式处世者，正是处在理性界域，并认知方式者之后；别一种可能，则就是科学自身的局限，且以“知识霸权”的姿态企图占有一切。然而，在当今，诸多文化人类学或者宗教人类学研究成果表明，作为人赖以生存的一种方式，灵性界域及其觉悟方式，不仅处于其他诸种界域—方式之后，且之前；不仅之外，且之内。然而，依理性方式或科学语言而言，似乎宗教是人类尚未取得把握世界方式之前，或理性—认知系统尚未成型之前的一种替代物，殊不知，以解决人类灵魂为主导者，即专门主事“人”者，在人类所从事的所有事务中，至全方位，贯穿终始。并与感性—艺术，知性—道德，理性—科学，共生共在。从而，人文化的全面发展机制——感性界域/感受方式；知性界域/体验方式；理性界域/认知方式；灵性界域/觉悟方式——完形人本结构系统。

是为，存在之合式合理与否仲裁。

并且，之所以“可持续发展”，其理——在技，在法，在学，在道，及其整合。

一九九七年三月五日

写在燕东新源里

注释

[1] 案，作为对中国艺术科学理论研究的现状和发展趋势的调查和分析，其选择的学科对象，主要是艺术学中的十一个学科：艺术美学，艺术心理学，音乐学，戏剧理论·话剧，戏剧理论·戏曲，舞蹈，电影，电视，美术，摄影，曲艺；其撰写主体，主要由中国艺术研究院有关所室承担（诸如，马克思主义文艺理论研究室，《文艺研究》编辑部，音乐研究所，话剧研究所，戏曲研究所，舞蹈研究所，电影电视研究所，美术研究所，摄影研究室，曲艺研究所等）。作为一项调查，注重了对象的多层次和多方面的代表性，既选择了文化部直属艺术院校的科研处室，又顾及了国内重点文科大学艺术系的科研部门；既从北京艺术科研部门选点，又从外省市艺术研究机构取样；而且，立论的归纳兼蓄了多种观点与学说，最后完成了较为独立的分学科调查报告。有关报导参见《中国艺术研究院科研动态》1996 年第 1 期，总第 61 期，艺术学科调研专辑，中国艺术研究院科研办公室编内部季刊，1996 年 1 月北京出版，第 1 页～第 42 页。

[2] 案，有关音乐学的报告部分由中国艺术研究院音乐研究所韩锺恩、崔宪执笔，乔建中审定，写于 1995 年 5 月，北京，详细报告参见注 [1] 文本中第 7 页～第 16 页。

[3] 案，有关文本参见：韩锺恩《跨世纪在即，提前制定对策——关于音乐学学科建设的意见综述》，写于 1995 年 5 月，北京，载《音乐学术信息》1995 年第 3 期，总第 61 期，中国艺术研究院音乐研究所音乐学术情报研究室编内部双月刊，1995 年 5 月北京出版，第 1 页～第 5 页；中国艺术研究院音乐研究所调查报告撰写组《“跨世纪议程”的对策与方略——关于音乐学学科建设问题的调查报告》，写于 1995 年 6 月，北京，载《中国音乐学》1995 年第 3 期，总第 40 期，《中国音乐学》杂志社 1995 年 7 月 15 日北京出版，第 139 页～第 144 页。

[4] 写于 1995 年 12 月 12 日，北京，载《中国音乐年鉴》1995 卷，总第 9 卷，大象出版社 1997 年 4 月郑州第 1 版，第 377 页～第 392 页。

[5] 案，该项目先期预设框架为：20 世纪中国音乐，音乐史学，音乐美学，民族音乐学，比较音乐学，音乐形态学，音乐教育学，中国古代音乐史，中国近代音乐史，中国当代音乐史，西方音乐史，外国民族音乐，中国音乐美学史，音乐美学元理论，西方音乐美学史，民歌，传统器乐，说唱音乐，戏曲音乐，宗教音乐（含佛教，道教），汉族音乐，少数民族音乐，琴学，和声学，曲式学，乐器法，复调理论，综合作曲技法，传统宫调理论，音乐考古学，音乐文献学，乐律学，古谱古乐，音乐批评，音乐心理学，音乐文化人类学，音

乐社会学，音乐地理学，古今音乐关系，中西音乐关系，雅俗音乐关系，田野调查，集成工作，等等；经过实际考察与调整，目前确定入典的范围为：中国古代音乐史，乐律学研究，音乐考古研究，琴学研究，中国近现代音乐史，中国当代音乐研究（包括音乐批评），西方音乐研究，音乐美学（包括音乐心理学，音乐社会学），民族音乐学，宗教音乐研究，音乐教育学，音乐技术理论研究（包括中国与外国）；有关该项目的意义以及音乐学的总体发展，作为音乐学部分的主编，乔建中认为，中国的音乐学研究，是具有现代意义的人文学科，由于从本世纪才开始，因此很新，在将近一个世纪的历程中，它随时都在吸收其他人文科学、社会科学，乃至自然科学的成果和经验，并有了自己的历史性进步和学术特色（参见乔建中《富有意义的“百年观”》中的有关叙事，载《光明日报》1996年6月22日（星期六），第八版。

[6] 案，该事项直接参与人员——编辑委员会主任：于润洋，副主任：乔建中、袁静芳；委员：郑祖襄、吴文光、梁茂春（负责中国音乐史部分），余志刚、钱亦平、钟子林（负责西方音乐史部分），伍国栋、周青青、栾桂娟（负责中国传统音乐理论部分），张前、王宁一、蔡仲德（负责音乐美学部分），王安国、王耀华、周畅（负责音乐教育部分），俞人豪、沈洽、赵佳梓（负责外国民族音乐理论部分）；编辑部主任：乔建中（兼），副主任：韩锺恩。

[7] 案，该课题的学科分类（除文献以外，还包括图片、乐谱、音响的目录索引）——1. 中国音乐史：包括中国古代音乐史，音乐图像学，乐律学，古谱古乐研究，音乐考古学，音乐文献学，中国近现代音乐史，中国当代音乐研究，音乐史学研究，音乐史学史，等等；2. 西方音乐史：包括西方音乐史，音乐家研究，音乐作品研究，音乐体裁形式研究，等等；3. 中国传统音乐理论：包括中国各民族民间歌曲，歌舞音乐，说唱音乐，戏曲音乐，器乐与乐种研究，宗教音乐研究，民族音乐志研究，中国传统音乐分类学研究，音乐比较研究，音乐型态学研究，等等；4. 音乐美学：包括音乐美学基础理论，中国音乐美学史，西方音乐美学史，当代音乐思潮研究，音乐心理学，音乐社会学，等等；5. 音乐教育：包括专业音乐教育，师范音乐教育，国民音乐教育，社会音乐教育，音乐教育学，音乐审美教育，等等；6. 外国民族音乐理论：包括民族音乐学元理论，东方音乐研究，其他地区民族音乐研究，音乐比较研究，音乐文化人类学，音乐民俗学，音乐人种志学，音乐传播学，音乐人文历史地理学，等等；7. 其他类：比如音乐治疗，音乐声学实验，计算机电脑音乐，乐器制作改革，音响设备，音乐高科技开发，音乐学术档案资料库建设，等等。

[8] 案，该课题指南的主旨为：通过推助前沿学科来加固已有传统学科，选题范

围——1. 辞书集刊编著：中国音乐文物大系，中国音乐词典（合编），中国音乐文献整理，音乐人文叙辞今典，音乐人文叙事（创编），等等；2. 文化历史叙事：有关区域问题的地缘文化研究，有关族系问题的血缘文化研究，有关形态问题的种类样式研究，有关组织问题的社团乐人研究，有关文本问题的口头书面研究，有关制度问题的宫廷礼乐研究，有关器具问题的实物图像研究，有关仪式问题的传统仪规研究，等等；3. 基础学科建设：学科对象范畴研究，学理术语概念集录，经典著述翻译，应用实验操作，乐器博物馆（筹建），等等；4. 专题理论著述：音乐文化史研究，音乐审美人文历史研究，跨文化研究，曲调乐调考证，作品体裁研究，等等。

[9] 案，参见文化部文件，文科发［1997］3号，1997年1月19日下发，北京。

[10] 载《艺术学研究》第一集，东南大学艺术系编，张道一主编，江苏美术出版社1995年4月南京出版，第1页～第10页。

[11] 载《艺术学研究》第二集，东南大学艺术系编，张道一主编，江苏美术出版社1996年3月南京出版，第82页～第92页。

[12] 案，是为沈洽于1997年1月16日，在英国考察期间，应韩锺恩约请，致函所述。

[13] 案，第一方案由韩锺恩于1996年5月21日（北京），根据全国规划方案拟订；第二方案由韩锺恩于同年5月23日（北京），参照赵宋光意见修订；第三方案由赵宋光、乔建中、韩锺恩、宋瑾、郑长铃于同年5月27日（北京），在第二方案基础上，通过现场研究修订；现展示者，系在第三方案基础上，由韩锺恩于1996年9月22日（北京），再度修订。

[14] 案，是谓“框架”，系根据平面分类法原则，并呈现一个具二维向度的空间；与此相关者，可参见[法]米歇尔·傅柯《临床医学的诞生》(Michel Foucault: Naissance de la clinique)（该著作另有译名为《临床诊所的诞生》）(Presses Universitaires de France 1963, Chinese translation copyright 1994 by China Times Publishing Company) 有关叙事，（傅柯认为，二维向度的空间，首先是纵的向度，其次是横的向度，各式各样的相似性彼此传写；并且，在此均质平整的空间中，事件序列被打破而时间也同时被消解；其中，交感性保存各基本形态于不变，而因果性则保持本质的纯粹性，并不断驱离同时发生且与之交织不清的事物。）刘絮恺译，时报文化出版企业有限公司1994年10月12日台北初版，第20页，第22页，第30页。

[15] 案，该学科生态结构模型，由韩锺恩根据中国艺术研究院音乐研究所有关现状，结合学科总体框架作具体设入，第一方案于1996年1月19日（北京）拟订，第二方案于同年6月12日（北京）拟定，并提交中国艺术研究院音乐研

究所学术委员会参考。

[16] 参见[法]让—弗朗索瓦·利奥塔《后现代状况——关于知识的报告》(JEAN-FRANCOIS LYOTARD: LA CONDITION POSTMODERNE RAPPORT SUR LESAVOIR)(The University of Minnesota 1984)中的有关叙事及相关注释,岛子译,湖南美术出版社1996年6月长沙第1版,第36页;案,该书第41页有关"知识是主要的生产力"之注释,将其标示为马克思《手稿》所言,另有以下注解:马克思指出:"人类之所以了解自身,是依靠着人能够以社会组织的形态出现。……而社会也成了生产和财产的最重要基础,因此,对社会发展的共识,就变成了一种生产力。"然而,马克思承认生产力不只通过知识的形态出现,而且也通过社会的直接组织的运作。因此,知识便成为一种力量,总而言之,知识成为一种机器:机器是由"一群人用手所创造的具有人类智慧的机制";因此知识的力量就物体化了。

[17] 案,是为韩鍾恩依据任何文化的生成都必然关涉其行为载体,即文化当事人原理,所提出的历史—文化命题;参见韩鍾恩《少年乌托邦——知识分子文化备忘录》中的有关叙事,专著,写于1995年3月,北京,待出版。

[18] 参见《钱学森预言第六次产业革命将在中国兴起》中的有关叙事,宇文野摘自《信息汇报》,载《新民晚报》1996年10月2日(星期三),第12645期,第十八版。

[19] 参见韩鍾恩《第三"中国音乐学"界及其历史选择》中的有关叙事,写于1990年7月,北京,载《黄钟》1990年第4期,总第16期,武汉音乐学院1990年12月武汉出版,第50页。

[20] 参见注[17]。另案,有关"当代史"的平面形态,近来又有新的划分,且相对而言:即政治社会之"意识形态",大众社会之"意象形态",知识社会之"意义形态";参见邵建《京海冲突:从"后学"到"人文"——关于"知识分子立场"》中的有关叙事,载《艺术广角》1997年第2期,总第63期,辽宁省文学艺术界联合会1997年3月15日沈阳出版,第14页~第21页。

[21] 参见韩鍾恩《中国音乐学的"高文化开发"与"硅谷城"构想》中的有关叙事,写于1991年6月15日,北京,提交《中国音乐年鉴》第二届学术研讨会(1991年7月,莆田)发言稿。

[22] 参见中国艺术研究院音乐研究所《关于建立"中国音乐资料数据库"的设想》中的有关叙事,薛艺兵起草,写于1996年1月,北京,提交中国艺术研究院音乐研究所所务会议。

[23] 参见中国艺术研究院音乐研究所《关于尽快筹建中国乐器博物馆的报告》中

的有关叙事，乔建中起草，写于1997年1月25日，北京；张振涛修改，写于1997年3月4日，北京；提交文化部，有关部门，新闻媒介，等等。

[24] 案，所谓“新巴比伦精神”，摹循“巴比伦精神”而来，并逆之；“巴比伦精神”作为对人类话语系统的变乱，表示对个人说不同话语的倡导，反之，“新巴比伦精神”作为对人类话语系统的修复，表示在充分个体性与私有化的基础上或之后，再说同一种话语；依照历史的观点，两种精神不仅不相悖，而且可互补；有关“巴比伦”叙事，参见《旧约全书》创世纪，第十一章，第六节至第九节，中国基督教协会印发，1992年，南京，第9页。

[25] 参见陈寅恪《王静安先生遗书序》中的有关叙事，《金明馆丛稿二编》，页219，转引自汪荣祖《陈寅恪评传》，百花洲文艺出版社1992年8月南昌第1版，第46页。

[26] 参见注[25]汪荣祖《陈寅恪评传》中的有关叙事，第48页～第50页：其中，倪不儿（Barthold Georg Niebuhr）：推进信史的建立，把神话和不实的记载排除于史著之外，使隐晦的真象重新建立起来，而语文考证方法即是建立信史的最佳途径；洪保得（Wihelm Von Humbodlt）：提出史学致知的两大步骤：首先，确定历史事实，发现事实之因果关系，且将这一关系从整个历史背景中去了解，然后进而追求史实背后的思想和意义；兰克（Leopold Von Ranke）：除了发扬语文考证方法外，重视原手史料，开档案研究的先河，其名言“重建过去如当时一样”（Wiees eigenlich gewesen）具有“客观史学”之意味，但绝非“史料即史学”之涵义，而是重视史实发展之趋势、意义及特征，并从单一史实中去了解全面；此外，也非黑格尔“史一哲”合一说以历史为哲学之附庸，随已具之意志裁断史实，而是相反并与中国章实斋（学诚）之“六经皆史”说有相似之处，即从历史研究中去了解“经典”（哲），也就是陈寅恪所说的，“从史实中求史识”的意思。

[27] [法] 米歇尔·傅柯《知识的考掘》（Michel Foucault：L'ARCHEOLOGIE DUSAVOIR）（Editions Gallimard，1969，Chinese translation copyright 1993 by Rye Field Publishing Company），王德威译，麦田出版有限公司1993年7月31日台北初版，第70页。

[28] 同注[14]书，第4页～第5页及注7。

[29] 参见注[16]书，岛子《译后记》中的有关叙事；案，利奥塔所谓“后设论述”（Metadiscourse）中的“meta”前缀，在词性上有四种语义：超验性，基础性，反省性，时间性，即集百家之说之大成而后再言说之；第231页。

名人录

特稿

香港特辑

人物专访

追思录

专题报导

1995年［中国音乐名人录］

根据《中国音乐年鉴》编辑部向有关部门、人士征集，以及传播媒介提供信息，经过编辑部审定，现公布1995年［中国音乐名人］最后评选结果：

歌剧《苍原》主创人员——

由辽宁省歌剧院创作、演出的歌剧《苍原》（作曲：徐占海、刘辉，编剧：黄维若、冯柏铭，导演：曹其境，主要演员：车英、幺红，舞台美术：高广建、韩涛，等等），年内首演，之后晋京演出，均获得强烈反响。

激光唱片《阿姐鼓》主创人员——

由上海音像公司和台湾飞碟企业股份有限公司分别出版发行的激光唱片《阿姐鼓》（作曲、音乐总监：何训田，主唱：朱哲琴，作词：何训友、朱哲琴、陆忆敏、何训田，录音、合成：苏前，等等），年内出版发行，在海内外均获得强烈反响。

·特　稿·

《中国音乐年鉴》第六届学术研讨会纪要

（1995 年 11 月 24 日会议闭幕式通过）

由中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部、河南大学艺术学院、河南省音乐家协会、河南省群众艺术馆、河南省艺术研究所、开封市文化局共同主办，河南大学音乐一系承办的《中国音乐年鉴》第六届学术研讨会，于 1995 年 11 月 21 日至 24 日在河南省开封市河南大学召开。

本次会议目的旨在：为《中国音乐年鉴》编撰工作得以顺利开展，加强与地方音乐事业的联系，共同探讨事关中国音乐发展的有关问题。本次会议设以下议题——

一、中国音乐工作者如何看待并研究外国音乐（其中包括外国音乐的教学问题）；

二、总结历卷《中国音乐年鉴》有关外国

音乐研究专题综述的撰写问题；

三、河南传统音乐研究与近年来音乐文化发展的回顾与展望。

本次会议自1995年6月开始策划、筹组，在各主办、承办单位的共同协作下如期举行。

在会议的进行过程中，与会代表就上述问题进行了富有成效的探讨，不仅有历史的回顾，也有理论的争辩，不仅提出了问题，也有相应的设想。会议气氛热烈，取得了预期的效果。

1995年11月21日上午，会议开幕。来自辽宁、天津、甘肃、陕西、山东、上海、福建、广东、河南、北京等地的音乐研究机构、音乐教学单位、音乐家协会、群众艺术馆等部门的六十余名代表与会。开幕式由《中国音乐年鉴》副主编韩锺恩与河南大学音乐一系副主任赵为民共同主持。河南大学艺术学院院长张俊民宣布会议开幕；《中国音乐年鉴》主编田青致开幕词；河南大学副校长田继善致欢迎词；河南省音乐家协会副主席、河南省艺术研究所所长王玉筝，河南大学音乐一系主任崔鸿斌致贺词。

会议第一议程：西方音乐的研究与教学

与会代表围绕这一议题进行了广泛深入的讨论。基本内容大致包括：对中国音乐工作者研究西方音乐的历史回顾，西方音乐研究的必备条件与前瞻，以新的姿态重构西方音乐史，以音乐学的高视点进行多层次的西方音乐研究，借助高科技手段并以新的视角来充实西方音乐研究，史学与美学的结合及相关的方法论问题，历史与逻辑的结合以及历史研究中的理论品格，理解作为西方音乐研究的目的，解释作为西方音乐研究的任务，史学研究的不同类别，结合中国近代历史对中西关系的思考，民主精神与科学传统在西方音乐发展过程中的体现，专业音乐院校西方音乐史教材的编写以及有关论域的深入发掘，专业音乐院校西方音乐史的教学现状与方法、以及不同的教学对象与方法，高等师范院校

外国音乐史教学问题以及教材名称、编程布局、术语规范问题，西方音乐心理学对音乐教学的影响，纵向历时与横向共时的交叉关系，中国音乐史研究与西方音乐史研究的比较，中国音乐史研究、教学对西方音乐史研究、教学的借鉴意义，中国民族音乐与外国音乐的关系，中国人西学研究与西方人汉学研究的比较，局外人与局内人的关系，传统观念与现实处境的矛盾，西方音乐研究、教学的中国特色，中国的西方音乐研究如何与世界同类研究的接轨，外国音乐研究与中国音乐文化发展战略的关系，加强对外国音乐历史脉络、发展现状的了解，建立中国自己的外国音乐研究体系，形成中国特色的外国音乐研究学派，在全面观照西方音乐形成的人文生态、历史哲学背景的前提下把西方音乐文化作为促进中国音乐文化建设的参照，跨文化处境中的多重控制，跨文化研究的真实性与虚拟性，文明冲突在未来研究中的意义，人文精神与现实历史的超越，对西方音乐研究队伍的历史估计，研究者正常心态的建构与健全，西方音乐史研究对象的辨析，作为审美对象而非批判对象的西方音乐文化，西方音乐的文化属性，西方音乐文化来源与基质及文明机制的辨析，西方音乐的多元化构成，西方宗教音乐的性质、特点与相关研究、教学，历史描述的不同起点及其相应规范，重视现代科学技术对西方音乐的影响，等等。

会议第二议程：年鉴编撰问题

韩锺恩、田青、乔建中先后就此问题进行报告，并简要介绍《中国音乐年鉴》自创刊以来的有关学术活动。

与会代表就此问题进行了讨论，并提出相应建议。具体内容大致包括：年鉴的史记性、学术性、资料性、评论性、信息性、检索性；年鉴应当在“照实录下”的前提下，把学科建设的调整、学术力量的组织、学术视角的集中、学术观念的引导、学术方法的总结、学术规划的创建、学术发展的展望，作为自己的主要目标和原则；年鉴撰写的体例及其文风问题；年鉴编辑工作的原则与

技术问题；等等。

会议第三议程：河南地方音乐

该议题分传统音乐与近年发展两部分。涉及内容大致包括：戏曲音乐、戏曲音乐学、民俗音乐、宛西吹打、河南坠子、河南筝乐、洛阳十盘音乐、宋代音乐、贾湖骨笛、中国民族音乐集成工作及其河南音乐历史文化分布、师范音乐理论教学、城市管乐、基础音乐理论、社会音乐涵义，等等。

与此同时，《中国音乐年鉴》地方专栏主持人项阳向会议报告了有关《中国音乐年鉴》地方音乐专栏与1995卷河南及贵州地方音乐的编撰情况。

会议期间，与会代表就未来成立相应的西方音乐研究学术团体进行了磋商；与会代表还观摩了河南大学音乐一系青年教师韩梅独唱音乐会与师生综合音乐会，中国艺术研究院音乐研究所研究员乔建中、中央音乐学院教授于润洋、黄晓和，应邀分别在河南大学音乐一系进行了有关中国传统音乐研究、音乐美学研究、俄罗斯音乐现状的学术讲演。会议期间，与会代表还在开封、洛阳两地进行历史文化考察。会议各主办单位及与会代表，向会议承办单位河南大学音乐一系对会议的精心安排、对与会代表的热情接待，表示衷心的感谢！

1995年11月24日下午，会议闭幕。闭幕式由田青与赵为民共同主持。韩鍾恩宣读会议纪要（草案）；中国艺术研究院音乐研究所所长、《中国音乐年鉴》名誉主编乔建中致答谢词；河南大学艺术学院副院长武学方致闭幕词。

结语

80年代，当我们处于全面改革开放之际，中国与世界的互向了解一度成为中国人迈向新历史时期的主要标志。如今，当我们处于改革开放向纵深掘进之际，我们将以一个有着深厚本民族文

化传统的世界主义者姿态，迎接新的历史的来临，并逐步建立起跨越世纪的自信。

1995年11月24日
河南省开封市河南大学

附/会议议程及正式发表目录

第一议程/西方音乐的研究与教学

●1995年11月21日上午/朱敬修（河南大学音乐一系）主持

1. 蔡良玉（中国艺术研究院音乐研究所）：西方音乐研究的近况及我见
2. 余志刚（中央音乐学院音乐学系）：关于我院《西方音乐史》教材的编写

●1995年11月21日下午/于润洋（中央音乐学院音乐学系）主持

3. 田　青（中国艺术研究院音乐研究所）：一个中国音乐学家如何看待和研究外国音乐
4. 黄腾鹏（西北师范大学音乐系）：如何看待和研究西方宗教音乐
5. 杨和平（山东胜利油田教育学院艺术系）：对高师“外国音乐史”教学的几点思考
6. 李秀军（中国音乐学院音乐学系）：西方音乐史教学的现状、存在问题以及解决问题的初步设想
7. 刘中原（河南省群众艺术馆）：论中国民族音乐与外国音乐之关系
8. 高士杰（西安音乐学院音乐研究所）：如何看待与如何研究西方音乐问题
9. 黄　虹（星海音乐学院音乐研究所）：《西方音乐心理学荟萃》一书的简介
10. 王　晡（天津音乐学院作曲系）：重构我们的西方音乐史，科学与20世纪西方音乐

●1995年11月22日上午/高士杰（西安音乐学院音乐研究所）主持

11. 万　昭（中国艺术研究院音乐研究所）：对西方音乐研究中存在问题的一点看法
12. 于润洋（中央音乐学院音乐学系）：关于如何看待和研究西方音乐的一点想法
13. 张建国（曲阜师范大学音乐系）：对高师外国音乐史教学问题的思考
14. 郑兴三（厦门大学音乐系）努力追踪出一个西方音乐研究的模式
15. 周广平（星海音乐学院音乐研究所）：如何看待、研究外国音乐
16. 汪申申（中国艺术研究院音乐研究所）：我们该做些什么？我们能做些什么——

关于中国的西方音乐史研究工作的一点思考

17. 黄晓和（中央音乐学院音乐学系）：对如何看待和研究外国音乐的几点思考
18. 彭永启（沈阳音乐学院音乐研究所）：从中国近代学人著述的历史中看西方音乐文化观念

●1995年11月22日下午/黄晓和（中央音乐学院音乐学系）主持

19. 杨燕迪（上海音乐学院音乐学系）：西方音乐研究在中国的问题及展望
20. 周小静（天津音乐学院作曲系）：以音乐学的高视点进行各层次的欧洲音乐史教学
21. 项　阳（中国艺术研究院音乐研究所）：借助高科技手段，以新视角来充实西方音乐研究
22. 鲁松龄（中国艺术研究院音乐研究所）：从外国音乐教学中思考的几个问题
23. 韩锺恩（中国艺术研究院音乐研究所）：跨文化处境与多重控制
24. 朱敬修（河南大学音乐一系）：外国音乐研究与中国音乐文化发展的关系
25. 乔建中（中国艺术研究院音乐研究所）：对外国音乐研究的三点期望

第二议程/年鉴编撰问题

●1995年11月23日上午/韩锺恩（中国艺术研究院音乐研究所）主持

发言者：韩锺恩、田　青、乔建中、蔡良玉、黄晓和、高士杰、李金刚（开封师范专科学校）、余志刚、万　昭、刘　军（中国艺术研究院音乐研究所）、周小静、黄腾鹏、王　哺、黄　虹、杨燕迪

第三议程/河南地方音乐

●1995年11月23日下午/刘中原（河南省群众艺术馆）主持

1. 陈家海（信阳师范学院）：师范院校音乐理论教学现状
2. 轩彦欣（郑州市群众艺术馆）：中原地区城市中“管乐热”的思考
3. 琚清林（河南大学音乐一系）：河南音乐理论的回顾与展望
4. 李金刚（开封师范专科学校）：河南基础音乐理论的反思与展望
5. 刘中原（河南省群众艺术馆）：社会音乐内涵及其作用
6. 冯步岭（河南大学音乐二系）：河南戏曲音乐古今谈
7. 郝玉岐（河南省歌舞团）：河南民俗音乐的风格特点

●1995年11月24上午/琚清林、赵为民（河南大学音乐一系）主持

8. 岐延斌（南阳市群众艺术馆）：宛西吹打套曲的结构刍见
9. 朱敬修（河南大学音乐一系）：河南坠子平腔初探
10. 胥昌秀（河南省艺术学校）：河南坠子的现状和赵铮的河南坠子

11. 丁承运（河南大学音乐二系）：河南筝乐的历史与现状
12. 张泽伦（河南省豫剧院）：构建戏曲音乐学之我见
13. 潘国强（中央音乐学院音乐学系研究生）：洛阳十盘音乐考察
14. 赵为民（河南大学音乐二系）：宋代音乐的主要特征及其历史地位
15. 王玉筝（河南省艺术研究所）：寒窗喜撰卷卷书——河南戏曲音乐研究近况（杨建民代读）

●**1995年11月24日下午/丁承运（河南大学音乐二系）主持**

16. 杨建民（河南省艺术研究所）：贾湖骨笛及其音阶研究
17. 项　阳（中国艺术研究院音乐研究所）：《中国音乐年鉴》地方音乐专栏及1995卷河南、贵州情况介绍
18. 李书印（河南省音乐家协会）：《中国民族音乐集成》（河南卷）工作及河南音乐历史文化分布情况介绍

杨荫浏中国音乐学研究基金工作报告

为了进一步推进与发展中国音乐研究事业，直属于中国艺术研究院音乐研究所的[杨荫浏中国音乐学研究基金/Yang Yin-Liu Musicology in China Research Foundation]，已于1995年初开始启动。有感于中国音乐学研究的现状与未来前景，该所于数年前就开始筹划用基金集资的办法来推动中国音乐学学科建设。作为启动举措，首先以该所老所长杨荫浏的名义设立研究基金。目前，此项工作已进入正式筹备阶段，并开始进行课题申请之试点运行，筹备组由中国艺术研究院音乐研究所王昭仁译审、蔡良玉研究员、韩锺恩助理研究员组成，王昭仁为召集人。

杨荫浏（1899～1984）是享誉海内外的中国当代著名音乐史学家、民族音乐学家。自本世纪以来，在中国传统音乐、中国音乐史、民

族民间音乐诸领域做了大量的工作，为中国音乐研究事业与中外音乐文化交流作出了杰出的贡献。

该基金目的旨在继承杨荫浏先生毕生从事的未尽之志，弘扬中国传统音乐文化，推进当代中国音乐研究，鼓励广大音乐工作者深入采集、整理、研究民族民间音乐。主要用于资助从事中国音乐研究的课题，支持具有重大保留价值的历史文化及民族民间遗产的抢救和整理工作，扶持中国音乐学研究急需的基础学科、新兴学科、边缘学科、交叉学科、前沿学科、复合学科的建设。该基金提倡：以“实事求是”思想为指导，贯彻理论联系实际的原则和“百花齐放、百家争鸣”的方针，以求实、敬业的精神为引导，鼓励具有独创性、首创性、元创性的探索，力争获得高质量的学术研究成果。该基金将面向中国大陆、香港、澳门、台湾地区从事音乐文化研究的科研与教学工作者，同时面向海外音乐学者来华从事中国音乐研究。凡此范围者，均可按具体规则申请资助。

基金的资助，坚持公正原则，提倡竞争，对提交申请的项目，将由理事会聘请有关专家评议，由理事会经过审核择优资助。本基金鼓励多学科的合作研究，注意支持优秀中青年工作者的研究工作，兼顾边远地区及海外学者的研究工作。

作为总体策划与具体执行机构，基金理事会将聘请中国艺术研究院音乐研究所有关专家组成。同时，设顾问若干人（分别由海内外专家、学者、社会名流组成）。理事会负责基金的方针决策、重点资助取向、申请、评议、执行、监督等工作。项目的评选标准主要为：1. 对中国音乐文化建设有重大的意义；2. 对中国音乐学的学科发展有重要的促进和推动作用；3. 对传统民族民间音乐资料有突出的开发与发掘意义；4. 对当代社会音乐生活产生一定的影响；5. 项目承担者具有按计划完成该项目的素质与条件。资助项目的经费使用范围主要限于：1. 研究项目所需资料的收集，以及在国内收集资料所必需的差旅；2. 进行“田野作业”所必需

使用的器材、设备、差旅、支付被采录者报酬；3. 为完成项目必须举行的小型学术研讨会；4. 对有重要学术和实际应用价值的成果进行出版补贴；5. 对有重要史料价值的成果进行内部刊印的补贴；6. 收购有重要文物保留价值的实物所必须支付的经费以及保险。

该基金的主要来源是：接受海内外音乐界同仁、社会音乐团体机构、及关心支持中国音乐发展的非音乐界朋友、团体机构的捐赠。捐赠可以现金、银行支票等方式兑现。目前，已接收来自海内外人士的捐赠若干项。有意捐助者，有意申请者，可与基金筹备组联系——

通讯地址：100027 北京东直门外新源里西一楼
中国艺术研究院音乐研究所

联 系 人：乔建中 Tel. 0086—10—64674416（o）、65015522×2098（h）

王昭仁 Tel. 0086—10—64676390（o）、65015522×2065（h）

蔡良玉 Tel. 0086—10—64676548（o）、64676120（h）

韩锺恩 Tel. 0086—10—67608689（h）、65065599×9931（Bp）

传真（Fax.）：0086—10—64674416（o）

外汇帐号：中国银行 4009901—0114—0025048 王昭仁

作为前期筹备，目前已草拟有关文件，包括：《杨荫浏中国音乐学研究基金暂行章程》（共七章六十条，含：总则，组织，基金项目的申请与选择，基金项目的评审程序，基金的来源与使用，基金项目的管理与监督，附则）；《杨荫浏中国音乐学研究基金工作暂行条例》（共八条三十八款，含：序则，课题指南与基金使用、管理办法的制订，申请程序，审议程序，批准程序，拨款程序，研

究课题的检查和验收，附则）；《杨荫浏中国音乐学研究基金捐款暂行条例》（共八条）。

此外，从开始至今筹备与试点阶段，以下事项与其直接关联，在此分列，并入鉴备忘——

●1993年6月9日，香港著名音乐家费明仪女士捐赠港币三万元，作为基金的第一笔资金。

●1993年10月5日，乔建中、韩锺恩草拟有关文件。

●1993年10月，黄翔鹏撰写《杨荫浏中国音乐学研究基金缘起》。

●1995年1月10日，音乐研究所正式委托王昭仁、蔡良玉、韩锺恩组成基金筹备组，由王昭仁担任召集人。

●1995年1月12日，乔建中撰写《杨荫浏传略》。

●1996年3月21日，音乐研究所向基金申请特别款项，表彰李纯一《先秦音乐史》获1995年度"中国图书奖"，奖励人民币三千元。

●1996年3月28日，崔宪主持"第一届（1996年度）杨荫浏中国音乐学研究基金——系列学术报告会"开始。共进行八次，先后为：冯洁轩《训诂学与中国音乐学》，韩锺恩《强化问题意识，架构跨世纪议程——关于音乐学学科规划的若干问题》，金经言《一批保存在柏林的中国音乐早期录音》，张振涛《传统笙管音位的乐学研究》，赵宋光《关于旋律学研究的意义和当前工作建议》，郭乃安《实践是理论研究的基础——杨荫浏先生的治学特色》，于润洋《关于音乐学学科发展及其历史与理论的关系问题》，林石诚《传统琵琶乐曲的风格与演奏技巧及其革新与创新》。

●1996年12月30日，韩锺恩主持"第一届（1997年度）杨荫浏中国音乐学研究基金——专题学术研讨活动"开始。计划进行十次，分别有以下创意：现代主义与后现代主义界定，以及历史分期与文化内涵；后现代主义文化思潮与新音乐创作及研究的关系；口头文本与书面文本，以及在传承传播过程中的历史变迁；

文化人类学理论对传统音乐研究的推助；跨学科前瞻，以及在当下民族音乐学研究中的预设；新历史主义诠释，以及人类音乐之元创，并起源与开端关系；跨文化语境中的中西音乐互动；知识范型的历史逻辑重心，以及学理推论与人文叙事；诗学策略，以及术语概念体系对学科个性的标识；音乐学总体学科框架的合理建构与可能操作。

尽管囿于各种条件所限，目前，基金工作的推展与基金自身的积累都还没有进入有序状态，但是，随着外界环境的日益优化，以及其自身滚动的逐渐自觉，相信至1999年杨荫浏先生百岁华诞之际，将一定会以一个崭新的面貌与姿态呈现，并自信地跨入新世纪。

1997年4月30日

写在燕东新源里

附记：本报告由杨荫浏中国音乐学研究基金筹备组提交。

附：

杨荫浏中国音乐学研究基金缘起

黄翔鹏

敬启者：心系中华古老文化而力图助益之的爱国人士和国际友人，可以说是正在日益增多；但就音乐传统的继承与发扬而言，却要说是我们学人为此大声疾呼之不足、争取助益之不力，而未能尽将此中急迫的需要，存亡的一线所系，公之于时人之前。

中国传统音乐的搜集、整理、研究工作，在近百年来是从音乐史研究（以叶伯和、王光祈等人为之创始）与传统乐种的调查研究、学习演奏与传播（以刘天华等人及有关社团活动为著称），又及若干理论归纳（如童斐的中乐寻源）工作开始了的。能够集其大成者，则是师学渊源于天韵社，而又兼通西学方法；文史基

础深厚，而又精于演唱演奏实践的杨荫浏先生。荫浏先生一生的业绩，可以说是已在古、今、中、外之间，为继起的研究者建造起了一座立交桥。

为继者，能够走通这条路吗？学子们走得上这条路吗？我们完得成其中未竟的铺路之功吗？人们得以抢在时间的前头，不待现代社会生活迫使传统珍宝消亡殆尽，就能给予搜集、录存等各种现代手段的保护吗？

我等呼吁给予助力！

基金的使用，将进行下列工作：

一、支持田野考古、采风活动；

二、支持有关学术著作，尤其是新作的发表与出版；

三、举办有关学术研讨活动；

四、为中国音乐史、中国传统音乐研究培养人材，为海内外有关学者（含青年学子）进修、攻读学位等，给予资助。

受委托而草拟此启的黄翔鹏、乔建中

暨基金会全体成员再拜于诸君之前

癸酉十月

首届中国民间鼓吹乐学术研讨会综录

郑子寅

1995年9月26日至29日，“首届中国民间鼓吹乐学术研讨会”在河北省廊坊市固安县召开。这次学术研讨会由中国艺术研究院音乐研究所、河北省艺术研究所、河北省固安县文化局联合主办。来自河北、北京、上海、辽宁、吉林、陕西、山西、山东、湖北、福建、广东、香港等地的40多位专家、学者以及报刊、杂志、新闻、音像出版等单位的代表参加了这次研讨会。值得指出的是，这次研讨会的参与者不仅仅限于研究中国民间鼓吹乐的学者，还有一些从事音乐美学的学者以及从事中国传统音乐演奏的演奏家们。更特别的参与者，是来自真正民间的鼓吹乐乐手们。

9月26日上午，研讨会在固安县委礼堂隆重开幕。开幕式由音乐研究所副所长薛艺兵主持。音乐研究所所长乔建中致开幕辞。固安县副县长李淑英、廊坊市文化局局长、河北省艺术研究所所长李江、中国艺术研究院副院长冯其庸、中国音协书记处书记冯光钰、中国音乐学院音乐研究所所长沈洽、上海音乐学院教授李民雄、中央音乐学院民乐系主任李真贵、中国民族乐团著名笛子演奏家王铁锤，以及此次研讨会的始倡者、河北省固安县屈家营村原村长林中树等，分别在开幕式上讲了话。

这次研讨会以论文发表，实地田野考察，及专题讨论为基本内容。9月26日下午至27日下午一天半时间，与会代表宣读论文。正如乔建中先生的开幕辞中所示，“我们热切盼望这次会议能完成如下学术任务：一、初步梳理鼓吹乐形成、传播、发展的历史脉络，理清它在各个历史时期与其他传统音乐类别的关系，及其作为传统乐种的文化含义；二、初步探明各地民间鼓吹乐的地理分布及其在当前的生态状况；三、提出一些有代表性的南北鼓吹乐品种的调查报告、专题研究新成果；四、交换有关今后本领域进一步的研究方向，及学者之间的协调合作意见。”在短短的四天中，与会代表就这些议题进行了广泛的讨论，并深入地探讨了传统音乐在当代社会生存、发展及其命运、音乐学者的责任与义务等共同关心的问题。围绕研讨会议题，与会代表发表调查报告、乐种概述、乐律学研究、专题研究论文及相关文献资料共27篇。

调查报告四篇。田耀农（广东韶关教育学院）《皖西锣鼓的调查与研究》，运用民族音乐学的研究方法，立足“田野工作”，对皖西锣鼓的历史与现状、自然与人文背景、乐学理论基础及与周边地区诸乐种的交融方式，进行了多方面的考察。他关于皖西锣鼓中家族锣鼓、村寨锣鼓、棚子锣鼓三个亚乐种的划分及其对不同的乐队组织形式、曲目体系、乐谱种类的调查研究深入细致，颇有建树。另外，他通过对乐种的考源溯流，对该乐种的历史阶段进行了划分，尤其是对该乐种复兴发展期的调查论述，引起了与

会代表们的极大兴趣。

李月红（中国音乐学院）《莆仙“大鼓吹”考察报告》，以“乐种的现状与形态考察”、“莆仙‘大鼓吹’与莆仙文化传统的共生关系”为其调查基点，分别报告了“大鼓吹”的师承、曲目、演奏场合、演奏方式、乐队组合、乐器、音调以及移民史与乐种来源、乐种与其它音乐形式之关系、乐种存在的地理环境及风俗观念等内容。

潘国强（中央音乐学院硕士研究生）《洛阳十盘音乐考察》，发表了他对流行于河南西部，以洛阳为中心，包括周围各县民间传统笙管乐乐种——洛阳十盘音乐的名称、流布地域、历史渊源、社会功能等一般性考察，和该乐种的乐器、乐队编制、演奏形式、乐谱、曲目、艺术特征、乐人与乐社等专项调查。

丁献芝（福建省宁德地区文化局）因故未到会，但给研讨会寄来了《霞浦牙城畲族鼓吹乐调查》，将过去鲜为人知的畲族鼓吹乐介绍给同行。他对福建霞浦牙城镇的畲族鼓吹班的数量、流布、乐器演奏、曲牌数目、音调、工尺谱、调式、乐器、演奏形式、现状等进行了调查，认为畲族鼓吹班有其独特的民族特色和人文价值。

上述调查报告具有一个共同的特点，即都采取了调查与研究相结合的方法，对所涉及的对象进行了不同程度的专题研究。

参加本次研讨会的专题研究论文涉猎面较宽。未到会的袁静芳（中央音乐学院），在她关于《乐种体系划分的原则与层次》的论文中，从构成乐种的物质构成、形态构成、社会构成等诸要素的分析入手，以自身对乐种的长期考察、研究为依据，从乐种的主奏乐器与乐种的体系关系，定律乐器与乐种宫调关系，乐器演奏技巧与风格色彩的关系，“从一个新的立足点与角度来重新审视中国传统乐种体系的划分原则”。同时，在乐种体系划分上，提出了明确的理论依据，确定了乐种系、乐种族、乐种三个层次的隶属关系。

王珉（美国肯特大学葛劳兹音乐学院民族音乐学博士生，因故未到会）的《对山东民间鼓吹乐研究方法的探讨》一文，基于对山东省境内54个班社、群组的鼓吹乐活动所做的田野调查，探讨了以音乐比较学的角度分析其"独特性"、以民族音乐学观点分析流派的地区性、以记谱法研究"音乐性"的再现等对山东鼓吹乐研究的途径。

李民雄（上海音乐学院）《试论民间吹打音乐的推陈出新》一文认为，随着社会生活的变化，人的欣赏音乐的环境与方式也有所不同，加之现代化的多种音乐传播媒介，使人们对吹打音乐有了新的欣赏要求，从事吹打乐的创作（包括整理和改编）和演奏必须重视这一事实。因而推陈出新首先要改变观念，拓宽路子，既要突破"京剧姓京"的紧箍咒，又要冲破地理区域、地方性的限制，同时还要突破传统技法的束缚，为了更好地发展传统，必须在传统的基础上创新，创造出具有中国气派、民族特色的新型吹打乐。此外，他还以自己改编并演奏的作品《夜深沉》的录像作为其论文的参照。

李真贵（中央音乐学院）以《锣鼓在鼓吹乐中的运用——兼谈鼓吹乐艺术的继承与发展》一文，一方面论述了锣鼓在鼓吹乐运用中的组合模式及功能特性，另一方面列举了大量令人信服的事实，论述了专业音乐离不开民间音乐及艺人的哺育。此外，他结合教学实践的体会，对音乐学院学生学习民间音乐的状况表示了相当的忧虑。

这两位具有长期的民间学习经历和丰富的表演实践、教学实践的教授的发言，使民间鼓吹乐乃至整个民间音乐的继承与发展的问题成了重要关注点之一。

王一（河北省艺术研究所）《传统鼓吹乐价值的再认识》一文，强调要进一步挖掘民间鼓吹乐的文化内涵，加强民间音乐内容向专业音乐院校、师范大学音乐系科教学领域的渗透，强调对传统音乐作博物馆式保存的重要性。

冯光钰（中国音乐家协会）以《鼓吹乐的传播与文化生态环境》为题，将鼓吹乐的传播方式与文化生态环境相联系，进而探讨鼓吹乐的历史与现状。这是作者近年来以民间音乐传播方式进行系列研究之继续。他的发言，引发了部分与会者关于意识形态对民间风俗制约关系的讨论。

项阳（中国艺术研究院音乐研究所）的专题论文是《山西“乐户”杂考》。文章将史料与社会调查相结合，对山西乐户的内部组织机构与职能、乐户的信仰崇拜、乐户存在的文化背景、乐户生存的生活条件及心态、乐户对传统音乐保存的贡献、乐户后人的变化等方面进行了调查和梳理，并对这些传统音乐的忠实承载者充满血泪辛酸的历史给予了深切的关怀，引起与会者会上会下的感慨与议论。

对鼓吹乐的乐种概述包括了新疆鼓吹、东北鼓吹、潮洲锣鼓、云南鼓吹，以及综合性民间鼓吹乐种研究等内容。

简其华（中国艺术研究院音乐研究所）将他在新疆伊犁收集录音，并经多年整理的维吾尔族鼓吹乐介绍给了与会者。并对其历史渊流、乐器组合、音乐结构、乐曲来源和鼓点作了分述。

陈天国（星海音乐学院）从潮洲大锣鼓的历史、传统曲目、表演形式、变化形式、活动形式等方面介绍了该乐种。

李来璋（吉林省音乐集成办公室）除了带来专著《东北鼓吹乐研究》外，还带来了《抚今忆昔话“鼓吹”》一文，论述了东北鼓吹的历史形成与东北民风的关系，提出了“只要社会礼仪民俗不亡，鼓吹乐就不会亡”的观点。

杨久盛（沈阳音乐学院）在《辽宁鼓乐的历史、近况和发展》一文中，强调了乐种原生称谓的重要性，并以自己的实践经验对民间音乐集成工作中的一些问题发表了不同看法。

两位云南的学者杨嘉兴、吴学源（云南民族艺术研究所）未能到会，但提交了论文。吴学源《云南民族民间鼓吹乐概况》从历史源流与分布、乐队组织传承，鼓吹乐与民俗活动，鼓吹乐形

式与道教科仪音乐、佛教科仪音乐、洞经音乐、戏曲音乐等的交融发展，鼓吹乐曲目音乐形态浅析等方面进行了概述。杨嘉兴《鼓吹乐在云南民族中的流传与衍变》一文，描述了明初传入云南的鼓吹乐因处于多民族、多语族地区，而显现出多分布、多样式、多特点的风貌。并对白族、彝族、傣族的鼓吹乐作了分析。

薛艺兵（中国艺术研究院音乐研究所）《民间吹打的乐种类型与人文背景》一文，是一篇在综述性形态分类的基础上关于鼓吹乐乐种的综合概述。第一部分界说了“民间吹打”的概念，并追溯其源流，以乐队中的主奏或主导乐器为依据，将民间吹打划分为“鼓乐”、“管乐”、“笛乐”、“锣鼓”四种类型，并试图在对各类型中的主要乐种的分析和比较中重新认识中国民间吹打乐种之间的联系和区别，以助于进一步研究各类吹打乐种形成和演变的基本轨迹。第二部分则从对民间吹打团体特点和行业习规的描述以及吹打使用的场合与社会功能之归纳，揭示了吹打赖以生存的历史环境和民俗传统，进而阐释中国民间吹打乐的文化内涵。

以鼓吹乐为对象的乐学、律学研究有以下几篇论文。

吕洪静（陕西省艺术研究所）《西安鼓吹乐中的鼓段、鼓段曲和换头》，对西安鼓乐中的鼓段、鼓段曲的结构特征和“换头”音乐的形态、拍数、拍式作了细致研究，并参照日本古谱中传存的换头音乐的拍式，以图认识在唐代音乐史料中的“换头”一词的形态、应用、功能，进而认识唐代音乐的拍式、宋时词牌的音乐结构及其自身流变。山西大同的陈克秀对山西雁门关外大同、朔州两市所辖地区的中国道教“正一”派和民间鼓乐班社之音乐，以“雁北笙管乐”名之，并作了《辽地笙管盛唐遗音——雁北笙管乐五台山笙管乐、日本正仓院十七簧笙的比较研究》。作者用于比较的方面为雁北笙管乐的律高、用调的名称和笙律。其目的在于确证雁北笙管乐形态之古老；诠释长期以来使人困惑的山西北部笙管乐用调名（名称）实（音高、律制）；确证盛唐遗音在中国而非他人所有。同样来自山西的景蔚岗《山西鼓吹乐形态答辩》一文，

亦是对相同对象所作的乐学研究。

在乐律学研究方面，还有李来璋的《东北鼓吹乐研究（之一）》一文对东北唢呐的形制构造和艺人实践运用进行的研究，指出了该乐器“匀孔而非匀律”的特点。

乔建中（中国艺术研究院音乐研究所）代表由他本人与薛艺兵、［英］钟思第、张振涛组成的“冀中笙管乐普查小组”作了《“音乐会”的谱本统计及相关问题——冀中、京、津民间音乐会研究之一》的报告。该报告在普查小组所收集到的70余种民间乐谱抄本的基础上，对乐谱的传抄年代、过程、乐师与乐谱的关系、谱字应用系统及工尺谱与俗字谱的渊源关系作了较详尽的论述。

张振涛（中国艺术研究院音乐研究所）的论文是《宋代三种笙制笙管音位的设置原则》。他指出，宋代陈旸《乐书》记载了觫笙、巢笙、竽笙三种名称的笙，这三种笙制实际反映了三种调高，其采用的原则为三浊四清，十二正声，其中有七个管是八度重复，正好构成了完整的七声清商音阶。这种笙管音位的设置原则体现了古代笙师、笙匠高度的理性精神。对此，郭乃安先生认为，张文将民间音乐的采访与古代典籍的记载结合研究是难能可贵的，依其论述的音位设置原则可以成为检验各地乐种中笙制的坐标。

胡志平（武汉音乐学院）《湖北民间鼓吹乐旋律音调中音高的偏离及其风格特征探讨》一文，“通过对流行于湖北地区的若干鼓吹乐种的分析、比较、归纳、探究，进而较深入地探讨了湖北民间鼓吹乐的艺术特色。”“认为在湖北鼓吹乐的一些乐种中，音高偏离是旋律发展的动力性因素并作为音调特征对音乐风格的产生起着根本性的作用。”

王希彦（山东艺术学院，因故未到会）的《鼓吹乐中“穗子音乐”的生成及其功能意义》对“穗子音乐”作了形态以及生成因素与功能意义的描述和分析。

在这次研讨会上，萧梅（中国音乐学院）代读了英国学者钟思第寄来的专文《从“要是钟先生能说汉语的话”说起》，他以参

加冀中笙管乐调查的切身体会，话语幽默比喻生动地阐述了研究对象必须融入对象的“话语系统”这样一个民族音乐学的方法论以及对民间音乐的价值重审问题。他的专文，引起了大部分与会者的强烈共鸣。

为了给研究者提供资料收集方面的方便，萧梅还编写了《中国鼓吹乐历史文献及近现代研究文献目录》（初编）。

论文发表结束，组委会为专题讨论提供了四个话题：①鼓吹乐的源流与传承；②乐种分布与现状分析；③鼓吹乐的学术价值；④鼓吹乐研究的未来与展望。

研讨会的第二项内容是实地考察。

为了让与会者充分领略冀中笙管“音乐会”的风采，有关方面组织了固安县礼让乡屈家营村音乐会、雄县北沙口乡北沙口村音乐会、张岗乡韩庄音乐会、霸州市中口乡高桥村音乐会四支乐队。28 日，经过精心布置的屈家营村小学操场不仅展示了“音乐会”被发现的过程的有关文字、照片，“屈家营音乐会”的历史文献等，也为中外学者展示了“音乐会”演奏的模拟态。农民乐手们演奏的“玉芙蓉”、“锦堂乐”、“法器”等乐曲以及坐乐、行乐的不同演奏的形式不仅吸引了与会代表，也吸引了中央电视台的编导、摄影师们。会议还安排了较为充分的时间为代表们采访提供机会，一时间笙、管、云锣、谱字、谱式等话题，将代表们与农民音乐家们紧紧地吸引在一起了。当人们听说屈家营的音乐会弟子经过三年苦学，成了北京智化寺京音乐的第 26 代传人时，当北沙口村十来岁的娃娃们在老艺人的引导下一板一眼地念唱“工尺谱”时，都为这些生长在这块土地上的文化承载者、音乐承载者而动容。号称“南北鼓王”的李民雄、李真贵的“南北合套”，以及笛子演奏家王铁锤的即兴表演，更为考察活动增了不少气氛。

一直热闹到过午，农民们才把代表们引到餐桌前。午宴就在教室里摆开，农民的热情总是实实在在的……

29 日研讨会开始专题讨论。郭乃安（中国艺术研究院音乐研

究所)、沈洽、王铁锤、陈铭道(中国音乐学院)、管建华(中国音乐学院)、萧梅、韩锺恩(中国艺术研究院音乐研究所)、黄大岗(《音乐研究》编辑部)、李莘(中国音乐学院)、郑长铃(福建省艺术研究所),以及上列代表,就鼓吹乐乐种分类、称谓;鼓吹乐的生存与发展;传统音乐传承与当代音乐教育;鼓吹乐研究领域的协作等问题;发表了各自的看法。

关于乐种分类与称谓。代表们认为一要尊重历史,一要尊重民间。既可有依据主奏乐器或演奏形式的音乐分类,又要结合乐种的原生性分类与称谓。只有切合实际地对乐种的分类进行梳理归纳,才能更好地研究其形成、传播、分布、发展之历史脉络及其文化含义。

关于鼓吹乐的生存与发展以及由此引发的传统音乐传承与当代音乐教育问题,引起与会者的充分关注。

对鼓吹乐的现状,来自不同地区的代表有着不同的看法,这反映了鼓吹乐在不同地区因为相关习俗及欣赏、审美、生活环境的不同而有生态上的不平衡。如以庙会或其它民间信仰或习俗为背景的乐种保存状况较好,自娱性的则较易流失。当然,即使是以民俗为背景的乐种,也存在音乐形态上的变迁。代表们普遍认为,乐种的流失与否,与其生存的生态环境直接相关。

一部分代表认为:长期以来,作为民族音乐家有一个共同的情结,就是关于传统的保护与抢救。但是对传统音乐自身的存在来说,有一个群体与个体的观念问题。群体意义上的文化发展是不可预测的,尤其是民间音乐的发展,自有其民间与社会风尚的选择,只能任其自然,我们不可能做救世主。但作为个体,每一个研究者还是能够对群体文化发生影响的。对传统的传承,我们不必太忧虑,也不必太乐观。但必须要有某种意识,且要尽力而为。

部分代表强调国家应下大力气保护无形文化资财,国家的政策是可以影响民间音乐的生存的,音乐学家应该为政府提供资讯。

而首要的任务依然是对传统及其现状进行挖掘、记录。还有代表指出，我们对传统音乐的抢救、记录、整理，其结果应该回向传统，回向民间。而几十年来，在专业音乐领域，尤其是音乐学院的教育存在着脱离人民大众的状况。民间的乐种到了学院，就变成了单纯的乐器演奏，学生们只会识谱，而丢掉了传统音乐即兴手法的精华。使得民族音乐的教学如同无本之木，无源之水。当然，专业音乐家对民间音乐的取材与创作改编有另外的功能和作用，但却无法回向民间。学者们今天的抢救、整理与研究，或许正是在替民间保存，以期返回民间。

有代表认为，当代中国的音乐教育应该反思长期以来对西方音乐尤其是工业文明教育模式的过分依赖。当今世界上各个国家、民族对自身文化纯洁性的关注愈来愈强烈，对民族文化主体性的关注已成为人类对自身生存与发展的思考重点，成为下一个世纪由工业文明向生态文明发展的基础。因此，我们不能再受困于西方音乐教育的“围城”，而应该在从小学到大学乃至于专业音乐教育中推行“中华母语”及“方言母语”的教育。应该建立中国音乐观，建立中国音乐学派。

还有代表对传统音乐提出了包含历史以及当下人文的定位问题。历史定位，研究者自有定论，而当下定位，就面临着是继续在自然状态中生成，还是在人为的保护之中。如果将民间传统音乐与所谓主流文化（国家意识形态）、大众文化、精英文化相对，其地位是否像大海之海床?可以说其上的三类文化都与之相关，而且都在消费它，它就像一座资料库。面对这座资料宝库，可能只有精英文化对它有所帮助。音乐工作者在对这种资料库保存的同时，千万不要于无意中伤害其原生生态。与此同时，还在“口头文本”与“书面文本”的基础上，提出“血肉文本”的人文概念。

从民间鼓吹乐所表达的观念出发去讨论其保存问题，也是代表们的有感而发。传统音乐是维系道德民风的一种力量，我们应该充分认识它的真正功能。

关于鼓吹乐研究的定位及今后研究中的协作，会议组织者在回顾几十年该领域的研究成果后认为：鼓吹乐是传统音乐的重要组成部分。从正在编纂的大型文化工程《中国民间器乐曲集成》来看，绝大部分内容都与之相关。对于这么丰富的储存，我们应该重新认识它与传统音乐的关系，并作为我们研究的新起点。我们的研究还应该包括对鼓吹乐的传承、文化、民俗、形态等方面的全面观照，尤其应该做更为深入、更大范围的调查。“田野工作”依然是我的全部工作的重心。

29日下午，简短的闭幕式上乔建中对研讨会进行了总结，并感谢香港龙音公司对本次研讨会的经济支持。

30日，部分代表游览了华北明珠白洋淀。下午散会。

附：“首届中国民间鼓吹乐学术研讨会”论文目录

李来璋：《抚今忆昔话“鼓吹”——东北鼓吹乐散论之一》、《东北鼓吹乐研究》，**冯光钰**：《社会转型与民间鼓吹乐的流变》，**钟思第**：《从“要是钟先生能讲汉语的话”说起》(萧梅代为宣读)，**田耀农**：《皖西锣鼓的调查与研究》，**陈天国**：《潮州大锣鼓》，**项阳**：《山西“乐户”杂考》，**潘国强**：《洛阳十盘音乐考察》，**李民雄**：《试论吹打乐的继承与发展》，**吕洪静**：《西安鼓吹乐的鼓段曲和换头音乐》，**薛艺兵**：《民间吹打的乐种类型与人文背景》，**李真贵**：《锣鼓在鼓吹乐中的运用——兼谈鼓吹乐艺术的继承与发展》，**景蔚岗**：《山西鼓吹乐型态辨识》，**陈克秀**：《辽地笙管盛唐遗音——雁北笙管乐与五台山笙管乐、日本正仓院十七簧笙管比较研究》，**胡志平**：《湖北民间鼓吹乐旋律音调中音高的偏离及其风格特征探讨》，**简其华**：《新疆鼓吹乐》，**乔建中、薛艺兵、钟思第、张振涛（执笔）**：《“音乐会”的谱本统计及相关问题——冀京津笙管乐种研究之一》，**王一**：《关于民间鼓吹乐的继承与发展问题》，**李月红**：《莆仙“大鼓吹”考察报告》，**杨久盛**：《辽宁鼓乐的历史、现状及发展》，**张振涛**：《宋代三种笙制及笙管音位的设置原则》，**萧梅**：《中国鼓吹乐历史文献及近现代研究文献目录（初编）》，**王希彦**：《鼓吹乐中“穗子音乐”的生成及其功能意义》，**王珉**：《对山东民间鼓吹乐研究方法的探讨》。

·特　稿·

台湾音乐杂志风云简史

[台湾] 杨忠衡

音乐杂志虽是“小众”杂志，经营者也一直筚路蓝缕、披荆斩棘，可是由于他们都对音乐怀抱热情，只问付出、不求代价，与校园教育的刻板效果截然不同。四十年来，音乐杂志不但反映台湾爱乐社会精神面和物质面的实况，更成为本土音乐文化的实质主导者。未来研究台湾音乐史，杂志的影响力和重要性是不容忽视的。

台湾音乐杂志近几年只能说是风起云涌，一改以往的消极弱势，采取主动姿态，积极主导潮流。这些现象和当今唱片市场、表演艺术界的生态，可说息息相关。

旧音乐杂志时代

在民间音乐风气未普及时，音乐杂志多以“推广乐教”为宗旨，主办者若非学术机关就是公益单位。如创刊于1958年的《音乐之友》、1967年的《音乐学报》与《音乐教育月刊》，这些杂志寿命都不长，读者也仅限音乐圈。差不多同时期，商界人士发行的杂志开始问世，如1961年的《功学月刊》(功学社)、1971年的《音乐文摘》(全音乐谱)。这些杂志虽然最早以介绍商品为目的，但后来质和量都大幅提升，举凡音乐知识、国内人事活动都广泛报导，反而在音乐杂志中让人印象深刻。《功学月刊》主编刘志雄是这时期代表人物之一，其文风优美，流露五、六〇年代台湾理想主义青年文艺之风，可惜由于功学社政策问题，这份杂志并没有持久经营下去。

刘志雄离开《功学月刊》后，于1965年首创企业型态经营音乐事业之先例，在陈义雄和林宜胜共同主导下创设爱乐公司，共设《爱乐月刊》、爱乐书店（发行爱乐文库)、爱乐音乐社（举办音乐活动)、台湾乐器公司四个单位。在1965年至1975年这段台湾经济艰苦期间《爱乐月刊》一肩挑起音乐知识的传播、音乐活动的举办，创下许多音乐盛事的第一次。另一方面因本地作者不足，早期杂志多少都采用译稿，有的甚至以译稿为主。这类杂志以历史悠久的《全音音乐文摘》作代表。这本杂志大多取材自日本资料，与母公司依日的商业特性有关，它最后虽因主编李哲洋去世而停刊，但实际上该刊的资料静态、译笔欠活泼、编辑缺创意，实已失去在现代存在的条件。

影响深远的《音乐与音响》

1973年创刊的《音乐与音响》可说是台湾第一本具市场观的音乐杂志，由乐界闻人张继高（笔名吴心柳，甫于1996年去世）创办、邓世明（笔名伍牧）为主笔。该刊首先把音乐由艺术领域转到休闲领域，提高唱片与音响在内容上的比重，现代流行的唱

片、音响概念，都得自这本杂志的宣扬。《音乐与音响》全盛时期在台湾一枝独秀，成为民间音乐文化的代言人。由于主导者出身背景和人文素养，该刊除市场导向外，中国乐坛、人文思想也都占有一定篇幅。不过它仍反映早期台湾爱乐者的士大夫身段，也就是风雅高尚、资产阶级、知识分子的艺术品味。这种名门观念影响它随时代转型的动力，八十年代逐渐走下坡。创于1979年的《音乐生活》型态与《音乐与音响》类似，但气势则差前者甚多。两本杂志虽先后没落，但培养出优秀的编辑与写作人才，在下个十年陆续崭露头角。

唱片类杂志崛起

音乐杂志刺激了音响与唱片市场的成长，在音乐杂志走下坡时，唱片公司发行的乐讯反有不错的成绩。这些原以宣传产品为目的的刊物，由于内容和普及中的唱片软体结合，引起爱乐者高度兴趣，可以福茂《罐头音乐》(1982年创刊)、《上扬乐讯》(1983年创刊）为代表；其他如名扬、中环、《音响软体》、齐飞（台湾宝丽金前身）也都有出版品发行。其中《罐头音乐》由来自《音乐生活》的刁瑜文主导，内容活泼，纸张、开本、设计都相当先进，在民间口碑拥护下，终于升格为《音乐月刊》，开启唱片类杂志时代。

发烧迷的介人

改版后的《音乐月刊》经过人事调整，朝综合音乐杂志方向修正。活泼程度和版型反而比原来静态保守，在音乐杂志迈向市场化的路上稍稍走了一点回头路。不久后，CD在市面逐渐普及，这种易保养的高传真软体使原本单纯的严肃音乐欣赏，起了多元化的革命，也使音响发烧友出身的唱片评论者获得更广泛的注意。这些教授、医生、企业家为核心的发烧友渐渐侵入《音乐月刊》原以女性为主的编辑群，内容也量变而质变，成为唱片玩家杂志。该

刊首创的《发烧同盟会》、《版本比较会》透过版本间的比对，提供一种更富刺激品味的欣赏方式，吸引相当多的追随者。

评论时期

在《音乐与音响》撰写专栏多年的刘汉盛，原以经营音响唱片为业，有感于当时音响杂志的陈腐，1988年创办《音响论坛》，以黑马姿态进入死气沉沉的音响杂志圈。该刊一如刊名标榜的“论坛”，内容注重“评论精神”，以直接、主观色彩浓厚的手法一新读者耳目。初期叫好而不叫座，半年后提高唱片评论比重，优劣评级的作风较《版本比较》尤有过之。配合当时CD进入市场引起的消费高潮，爱乐者急欲以CD替换原有的LP，《购买指南》的需求性极高，杂志遂成为唱片市场的主导者。当时杂志强烈塑造崇拜“大师”、“名碟”的观念，消费者争购名碟蔚为风气，古典唱片市场虽攀爬到前所未有的高点，但本质其实是人为塑造的文化泡沫。

流风所及，所有音乐、音响类杂志都不得不据此调整内容，新杂志如雨后春笋般冒出，但内容几乎大同小异。例如像《音响春秋》就是一种缺乏自己风格的杂志，也曾有一些中文版的国际杂志进入市场，如《TAS》、《发烧天书》，但也都无功而返。《音乐月刊》为使自己清楚定位，于1991年再易名为《唱片评鉴》，更大量生产所谓的唱片评论，种下日后评论泛滥的远因。另一方面，《音乐与音响》老成凋谢，声势跌到谷底，使人文气息的内容消逝无踪。

乐评兴起

表演评论一向是台湾最弱的一环，在唱片界的“评论风’刺激下，“乐评”也在1990年初期在乐界兴起。其实乐评一直在早期杂志零星出现，只是乐评专业的观念一直没有建立，不能成为气候。笔者于1990年开始在中国时报定期发表“责任乐评”，提

升对演出水准的批评标准，虽曾造成一时争议，但评论风气终于被广泛接受。不但所有音乐杂志均设乐评专栏，中时、联合、民生等报也都陆续设立评论专栏，不少学院、业余作者也都陆续投入乐评行列。继唱片、音响后，把表演艺术市场化、休闲化，是1990年音乐杂志的新潮流。

表演艺术市场化

《爱乐人》创于1990年，是《音响论坛》的姐妹刊，曾因经济理由休刊一年，次年复刊。该刊首创打破音乐高不可攀的刻板印象，以趣味轻松的专栏拉近大众与音乐的距离；“排行”与“票选”反映大众意见，批判性时论也促使读者对己身音乐环境作多方面思考。当然，《爱乐人》的平民作风也引起保守派强烈攻击。《爱乐人》复刊期间推动不少新风气，音乐家较以往更注重演出成绩，采取更活泼的宣传和推广方式，“后援会”、“套票”等新措施相继出笼。再加上大陆开放带来的交流热情，使台湾音乐表演艺术、唱片市场，在1993年达到历史高峰。

公办杂志的新气象

公办杂志一向予人形式化和刻板的印象，但是中正文化中心于1992年创刊的《表演艺术》杂志却多方面打破窠臼，吸收民间音乐杂志的编辑经验，使该刊成为新颖、精美的艺文杂志。其他如中央日报《文心艺讯》、公办乐团的《省交乐讯》、《北市国乐》，在内容上都有更灵活的取向。不过公办刊物虽不必搏战于市场，但由于体制限制，缺乏民间刊物的机动性和亲和力，影响力仍是相当有限。

主流之外

在一片市场化、通俗化的潮流中，自然出现反潮流的新杂志，《古典音乐》杂志遂于1992年问世，内容以古典音乐知识为主干，

内容像是本土版的《全音音乐文摘》。该刊虽有固定人口支持，不过内容静态且述而不作，接近书籍篇章或学院人士论文发表园地，缺乏积极的建设意义，影响层面也不够宽广。企业支持的《盼盼表演艺讯》可说是民间版的《表演艺术》，本想整合民间表演经纪公司，结合离散资源，用意不错，可惜编辑群缺乏强而明确的理念，三年数度改版，现已沦为青少年娱乐刊物《城市情报》。

1993 年后的多元化时期

热闹的 1993 年是潮流分水岭，音乐杂志纷纷思考如何在热潮过后，建立长久而具各别特色的路线，呈现前所未有的多元景观。基本上，专业经营的杂志取得稳定地位，以不同定位和行销方法相互竞争。《音响论坛》在音响界成为意见领袖，但在音乐界影响力微乎其微。同公司创办的《唱片音响购买指南》有强势财力背景，但定位仍在摇摆。《音乐月刊》坚守唱片、音响评论，内容品质无法提升，现在仅被视为《新片资讯》杂志，地位大不如前。《古典音乐》曾发展姐妹刊《非古典杂志》，但同样由于作风保守，后者于 1996 年停刊，现在《古典音乐》兼收古典、非古典内容，定位与名称相互矛盾。《音乐与音响》于 1994 年因庞大债务停刊，但数月后即由收购该刊之承奇音响复刊，不过已与老《音乐与音响》没有实质联结关系。其编辑定位接近音响论坛，但成熟度仍逊。

笔者于 1994 年接掌《音乐生活》总编辑，试图强化该刊体质，可惜条件不济而失败，于 1994 年停刊。笔者同年另创《音乐时代》，如同“时代”所标榜，编辑重心在发展本土音乐文化，力图走出唱片、音响内容，审视音乐界人、事与观念。内容著重海峡两岸时事新闻、乐评、访谈、文化观察、公众议题等。创刊两年以来，在乐团改革、政务建言、社会公益、时事传播、推动统一译名……各方面略见成效。虽在唱片评论方面并无创举，不过 1996 年出版《唱片购买指南》年鉴，首创系统整理唱片评论，其

中“中国音乐唱片”部份更首创完整的中国音乐CD指南。《音乐时代》因旗帜鲜明的批判性，引起正反两面评价，其功过尚待未来之检证。

未来杂志的新角色

透过书刊流通，台湾音乐杂志已与大陆新型态的音乐杂志取得密切连通。不但北京、上海、广州各地音乐杂志也开始谈论“名碟”、“大师”，音响器材报导也逐渐普及。从这些新兴杂志如三联书店《爱乐》内容看来，隐约都有台湾杂志的影子。两岸音乐工作者与编辑群间也开始非正式交流和互动，透过《音乐时代》定期专栏的介绍，大陆作者的缜密思想与优美文采，也使台湾读者印象深刻。1997年将会是诸多变化的一年，杂志已经从地区的消费指南，转变为文化交流的先驱者。个人认为近三年音乐杂志将扮演沟通的媒介，而下世纪初的杂志则更将成为新文化蕴酿成形的基地，其角色将更形复杂且重要。

“东亚之声”
——荷兰《磬》中国音乐研究欧洲基金会第二届国际研讨会纪要

[新加坡] 陈慧珊

1995年9月11日至14日，荷兰《磬》中国音乐研究欧洲基金会于荷兰鹿特丹召开了第二届国际研讨会。出席这次“东亚之声”会议的学者，来自英国，法国，中国，美国，芬兰，德国，捷克，荷兰，香港，台湾，韩国，澳洲及纽西兰等地。到会者约八十多人，发表的文章共34篇。会议以祭祀音乐为主题，着重探讨了祭祀音乐中“娱神还是娱人的问题”。同时，也从民歌，说唱，戏曲等相关方面，研讨了世俗音乐与宗教文化的关联。在安排紧凑的四天里，各国学者热烈地讨论了他们对中国、蒙古、日本、韩国、越南、柬埔寨等地的音乐研究所得的经验及成绩。白天的大会，除了论文发表外，也安排了小组发言，古琴，十番锣

鼓，日本声明及南音等示范讲座。夜间的文化活动包括播映由荷兰女导演爱里娜·弗里普舍拍的一部介绍谭盾，郭文景，瞿小松，陈其钢，莫五平等五人及其音乐作品的记录片，及一场观摩音乐表演。表演内容根据大会的主题，主要表现了几个东亚国家的音乐传统，包括日本的曲艺、蒙古民歌、台湾汉唐乐府的南管演唱、刘索拉及吴蛮融合美国爵士音乐及中国传统音乐的演出，吴蛮琵琶独奏及戴晓莲古琴独奏。

《磬》中国音乐研究欧洲基金会，自 1990 年成立以来，一直在推动欧洲的中国音乐研究。其刊物《磬》(CHIME) 从创刊到现在，已发行至第九期，并且内容逐渐丰富。1993 年，基金会于日内瓦召开了第一次会议，该会的规模还非常小。今年会议的盛况，足以表现出基金会促进国际间中国音乐学术交流的斐然成绩。

会议开幕典礼的专题发言，由澳大利亚墨尔本大学中文系教授大卫·贺尔姆 (David Holm) 发表。在他的论文《天衣无缝：中国民歌里的宗教与世俗性》中，贺尔姆指出了几个重点：第一，不论是在民歌或其他民间乐种里，世俗音乐和法事音乐相互之间的影响是非常密切的，甚至是离不开的，当研究一方面时，我们也要注意另一方面的影响。第二，在方法论方面，研究者应考虑到横向及纵向的考察。在横向方面，时常会有越区域性的现象，如广西壮族一种祭神戏里的锣鼓点子，在澎湖列岛也能找到相似的敲击乐形式，又如陕西的走西口，也同样能发现到南方小调的影响。纵向方面，我们时常能在不同的乐种里找到相似的音乐特征或风格，如广东一种鱼歌的唱腔，广泛受到粤剧唱腔的影响。结束时，他说中国学者在近十年来已作出了非常宝贵的工作，可是要真正绘制中国音乐丰富遗产的规模，中外学者还要作出更大的努力，继续发掘。

接下来的三天，会议以曲艺，民歌，法事音乐，戏曲，新传统音乐来分类，分成几个单元，让发表论文的学者与参会者展开研讨[①]。曲艺方面的论文有布拉格查尔斯大学中文系讲师露丝·

波洛多娃（Lucie Borotova）的《从〈扬州画舫录〉看曲艺》。波洛多娃一文，从清代江苏仪征李斗撰写的《扬州画舫录》里探讨当时的曲艺种类，包括清唱、乱弹、十番鼓、小唱等的分布情况。美国印第安那大学的韩凯（Kyle Heide）在他的论文《南管音乐的唱腔风格》里讨论了现今福建与台湾南管演唱者的风格演变，并从区域性的不同、录音技术的美学、现代中国音乐及文化环境的影响诸方面，探讨南管为社会本体之象征。在此次讨论会上，韩凯的分析包括了从泉州到台湾的南管演唱家王亚心的唱腔变化，由于王亚心目前是这次被邀来会上助兴的南管乐队汉唐乐府的成员之一，参会者有机会聆听她本人对这个变化的见解。除了中国曲艺外，印度，韩国与越南的曲艺艺术论文也被发表。

戏曲方面，法国巴黎民族音乐研究中心研究员伊沙贝尔·杜圣（Isabelle Duchesne）的论文《京戏唱腔里的"味儿"》比较了京剧名演员梅兰芳，尚小云，余叔岩等人的演唱，分析了演员怎样充分利用拖腔、加垛字等唱腔技术在句中求变化，以及靠演员本身的音乐造诣作出新的发展，创造出独特的唱腔韵味儿。这篇文章在京剧实践表演方面作出了有学术意义的探讨。上海音乐学院唐亚庭的《中国戏曲中的反串》一文，从声音，性别，美学及道德观几方面，审视戏曲中的旦行对社会文化的影响。其它有关戏曲的论文还有伦敦亚非学院哲学系博士研究生马尼思·卫尔斯的《尾声——中国戏曲里的三句儿》及芬兰土尔古大学客座讲师张伯瑜介绍在苏州一带的音乐社堂名所演奏的昆曲音乐及十番锣鼓。

民歌的论文可分三类：汉族民歌，中国少数民族民歌及其他东亚国家民歌。汉族民歌方面，其中甚有意思的论文分别是施聂姐（Antoinet Schimmelpenninck）一文《为甚么山歌手死于"烂牙"——论江苏省的黄色民歌》及高文厚的《中国民歌的延续性》。施文总结了她从1986年到1994年在江苏吴语区实地采访的成果，指出词里带有色情色彩的民歌对当地农民来说，是他们文

化本身固有及自然的一部分。早在本世纪初，民歌收集者如周卓仁，顾颉刚等也主张以严肃的眼光来对待这类歌曲，只是从五十年代到七十年代之间，社会原因使得这个题目无人问津。从八十年代开始，民歌研究者又开始把这类民歌列入研究范畴，重新估计这被忽略的题材之艺术价值。施聂姐在她的论文里用一些例子，如江苏民歌《十八摸》来引述歌词里怎样以不同形态来表现性感，并指出歌词的文学价值。文中，她也探讨了这类民歌的文化背景及歌手与听众的反应。另一篇引人深思的论文是高文厚一文。当他在江苏一带作实地采访时，留意到当地的民歌手一唱起山歌，可以连夜的唱，他通过分析并亲自示范江苏民歌手所用来延长民歌演唱的手法，例如急口，衬词等来说明保持一种推动力对发挥性的表演非常重要。他也指出，声音的延续性不论在任何文化里，都是值得探讨的问题。江苏山歌手的表演恰恰说明了延续性也是音乐的主要功能之一，并且反映了生活规律，同时也是生理上的一种自然方式。少数民族民歌的论文有英国剑桥大学研究员科林·休恩斯的《新疆哈萨克民歌的旋律结构》，德国柏林大学李秀琴的《贵州侗族的蟋蟀歌》。其他国家的民歌论文有亚非学院音乐系教授大卫·休斯《日本民歌及宗教歌曲里的装饰音——为神还是为人?》，哈肯·伦斯多姆的《寮国甘姆族的诗歌》。

由于会议以宗教文化为主题，在会上发表的大部分论文都与宗教有关。讨论少数民族祭神仪式的论文包括由旅居法国巴黎的台湾音乐学家郑瑞贞发表的《台湾鲁凯族的丰年祭》，芬兰赫尔辛基大学的斯德凡·古赛比较安徽省的傩戏与南戏之间的关系之论文，云南艺术学院教授李薇的《母系社会的活声：摩梭人的婚嫁及丧葬习俗》，佛罗里达州大学讲师黎海伦及云南艺术学院教授张兴荣联合发表的融合儒，道，佛三教的《云南洞经音乐会》，并利用实地采访的录影带介绍了洞经会的分布及区域性的不同音乐特色。

佛教法事音乐的论文有台北国立师范学院音乐部门主任郭长

扬的《台湾佛教唱赞》，福建师范大学音乐系教授王耀华介绍福建闽南地区的三种佛教音乐并对当地及现流传全国的天宁寺唱腔作出比较。法国音乐学家皮卡尔的论文研讨了佛教超渡亡灵法事及其音乐的关系。他也提出了一个新鲜的观点，认为这些音乐及中国民间丧葬仪式的音乐，例如辽南吹打乐的曲子从美学角度来分析，可以媲美西方作曲家，如莫扎特，威尔第，柏辽兹等人的弥撒及安魂曲。中国艺术研究院音乐研究所的田青在他的论文《中国佛教法事中的音乐——为神，还是为人?》里讨论了一个有趣的现象：有乐器伴奏的法事里，伴奏者跟随起腔的维那的调高来决定乐器的音高，以至有时会发生音分上的差别。他从这个违背普遍音乐规律的现象作出初步结论，认为维那（起腔的法师）或是“焰口”法事的主持者金刚上师的声音，是神圣及不可违反的。这也恰恰表明了在佛教法事中，音乐的主要功能是为神而不是为人。伦敦亚非学院特邀研究员钟思第在他的论文《宝卷——一种活艺术》中指出宝卷不但是文学研究的珍贵材料，它也是法事唱念的谱本。他近年来在河北省农村实地考察时，就发现民间的音乐社保存了非常古老的传统。在祭祀礼俗仪式的吹，打，念三种音乐里，唱念的研究是最被忽略的。现存的宝卷都有法事唱念的词以及曲牌，我们如果研究现在农村音乐会的演奏，就能了解宝卷其实就是一种活艺术。

新传统也是会议讨论中的一个单元，其中包括美国钟安娜·李（Joanna C. Lee）的《甘肃南部的基督教圣歌及赞美诗》，她在论文里讨论了这一地区现存基督教音乐的分布，表演方式及这个新传统的生存及演变。在这偏僻及甚少与外界接触的农村地区，我们竟然能找到英美传统的圣歌，美国二十世纪初的民歌以及瑞典传统赞美诗等。这篇论文对于研究不同音乐传统的交流及外国传教士在中国所留下的珍贵遗产具有启发的意义。德国海德堡大学讲师芭芭蕾·米特勒（Barnara Mittler）的论文《乏而无味？中国现代音乐的古为今用》通过分析几个现代中国作曲家的作品，如

郭文景的《蜀道难》，许博允的《寒食》，瞿小松的《大劈棺》，李泰祥的《大神祭》等，指出这些音乐家们怎样分别利用传统中国音乐如戏曲、民歌唱腔的手法、道教音乐等，来创造他们独特的风格，而不是盲目抄袭西方作曲技术。她也指出西方现代派音乐其实也借用了中国传统音乐。

除了论文的发表及讨论，大会也安排了专题讨论会，小组评论员包括会上发表论文的几位学者，也邀请到扬名中外的道教专家施博尔（Kristofer Schipper）教授参与研讨。四位评论员，对于法事表演者的目的究竟是娱神或娱人，世俗音乐传统是否也可以与宗教文化有关等问题，各自发表了他们本身的见解，到会者也热烈地参与讨论及向小组发问题。会议最后两天还安排了古琴，十番锣鼓，日本声明及南管演唱示范讲座，让参加者有机会亲身体验弹奏及演唱这些不同的传统音乐。

此次会议收到了非常丰硕的成果，学者们提出的许多见解及新的研究角度、方法论等，对中国传统音乐的研究应该是非常有力的推动，更促进了中国及外国学者的交流。会议最大的成就，是启发了中外学者建立更多两方合作研究的机会，进一步把中国音乐研究推向更高的境界。

注释：

①因篇幅有限，会议发表的论文不逐一介绍。本文之后论文中英目录供参考。研讨会的论文集将由《磬》学会出版。

附录：

论文中英目录以宣读为序：

大卫·贺尔姆 《天衣无缝：中国民歌里的宗教与世俗性》

David L. Holm “A seamless garment; sacred and secular strands in Chinese song”

露丝·波洛多娃 《从＜扬州画舫录＞看曲艺》

Lucie Borotova “Storytelling, as seen in Yangzhou huafang lu”

云·木恩（韩国） 《时调的来源及发展》

Hyun Moon "Shijo—its origin and development" (Korea)

多明尼格·地·维基罗马(印度) 《以神的名义来对凡人演说》

Domenico di virgilio "Addressing mortals in the name of Gods" (India)

巴尔黎·诺顿(越南) 《北越南乐种"ca tru"里的歌词与社会政治运动的依附关系》

Barley Norton "The interaction between sociopolitical movements and the song texts of the North Vietnamese musical genre 'ca tru'"

伊沙贝尔·杜圣 《京戏唱腔里的"味儿"》

Isabelle Duchesne "Flavor/taste (weir) in the vocal music of jingxi (Peking opera)"

马尼思·卫尔斯 《尾声——中国戏曲里的三句儿》

Marnix Wells "Tail—sounds (weisheng) —the operatic three—line coda"

张伯瑜 《堂名的昆曲音乐》

Zhang Boyu "Off stage: kun opera music sung by Tang Ming"

黎海伦 《儒、道、释的融合:中国西南的洞经会》

Helen Rees "Where Confucianism, Taoism and Buddhism meet: Dongjing associations of Southwest China"

张兴荣 《膜拜的异声:洞经音乐的区域性》

Zhang Xingrong "The varying voices of worship: regional differences in dongjing music"

思德凡·古赛 《安徽的傩戏》

Stefan Kuzay "The nuo plays of Guichi/Anhui"

泰伦斯·兰克舍国(日本) 《法事或娱乐:石见神乐的变化及功能》

Terence Lancashire "Iwami kagura: ritual or entertainment, changes in role and function" (Japan)

科林·休恩斯 《新疆哈萨克民歌的旋律结构》

Colin Huehns "Melodic structures in the Kazakh songs of Xinjiang"

高文厚 《中国民歌的延续性》

Frank Kouwenhoven "On 'continuity' in Chinese folk song"

施聂姐 《为甚么山歌手死于"烂牙"——论江苏省的黄色民歌》

Antoinet Schimmelpenninck "Why shan' ge singers die 'with rotten teeth' —on erotic folk song in Jiangsu, China"

大卫·休斯 《日本民歌及宗教歌曲里的装饰音——为神还是为人?》

David Hughes "Ornamentation in folk and religious song in Japan: decoration for

gods or for mortals?” (Japan)

约格·柏克 《叙事吴歌里的大自然之声》

Jorg Backer “Long narrative Wu songs and the enchantment by nature”

李秀琴 《贵州侗族的蟋蟀歌》

Schu-Chi Lee “The cricket sounds of the Dong minority in Guizhou, China”

哈肯·伦斯多姆 《寮国甘姆族的诗歌》

Hakon Lundstrom “Kammu Teem singing, communication and individual expression” (Laos)

郭长杨 《台湾佛教唱赞》

Kuo Chang-Yang “Buddhist chant in Taiwan”

富兰娑·皮卡尔 《超度亡灵，佛教法事以及中国民间音乐》

Francois Picard “Mass for the souls or requiem, Buddhist rituals and popular music in China”

王耀华 《从福建佛教音乐看中国佛教音乐的流变》

Wang Yaohua “A look into the development of Chinese Buddhist music from the viewpoint of Fujian”

郑瑞贞 《台湾鲁凯族的丰年祭》

Cheng Shui-Cheng “The thanking Gods ritual of the Rukai aboriginse of Taiwan”

唐亚庭 《中国戏曲中的反串：声音、性别、美学及道德观的探讨》

Tang Yating “Impersonation in Chinese opera: voice, gender, aesthetics and ethics”

钟安娜·李 《甘肃南部的基督教圣歌及赞美诗》

Joanna C. Lee “Hymns, sprituals and psalm singing of Christians in southern Gansu”

戈琳德·歌德 《中国音乐现代化的早期原则》

Gerlinde Gild “Early principles of modernization of Chinese music”

齐·侯尔德（韩国） 《北朝鲜：伟大领袖之歌，在敬爱的领袖指导下》

Keith Howard “North Korea: songs for the Great Leader, With instructions from the Dear Leader”

安德雷·斯丁 《佛教与道教摇滚乐——一种新的音乐风格?》

Andreas Steen “Buddhist and daoist Rock music — a new musical style?”

芭芭蕾·米特勒 《乏而无味? 中国现代音乐的古为今用》

Barbara Mittler “Bland and insipid? The sounds of antiquity appeals not to the

modern ear"

韩凯 《南管音乐的唱腔风格》

Kyle Heide "Vocal style in nanguan music"

钟思第 《宝卷——一种活艺术》

Stephen Jones "Precious Scriptures: a living performance art"

田青 《中国佛教法事中的音乐——为神，还是为人?》

Tian Qing "Music in Chinese Buddhist rituals — addressing Gods or addressing mortals?"

张兴荣 《云南哈尼族的八声传统复音唱法》

Zhang Xingrong "Eight-part polyphonic singing of the Hani tribe of Yunnan"

李薇 《母系社会的活声：摩梭人的婚嫁及丧葬习俗》

Li Wei "Living voices of a matriarchal society: marriage and funeral customs of the Mosuo"

·特　稿·

美国教育中的音乐：1996

［美］理查德·科尔威尔
蔡良玉译并作删节

作者简介：科尔威尔（Richard Colwell）博士系美国新英格兰音乐学院音乐教育系系主任，被入选《名人录》，曾获古根海姆奖和福尔布莱特基金高级奖，写有数本被广泛使用的教科书，也是全美音乐测试题的出题人之一。他是美国全国音乐标准运动的活跃人物，是《音乐教育委员会会刊》及《音乐教育季刊》的创办者并任编辑多年。

美国的音乐教育近来出现了一些有趣现象，引起了美国公众对中小学的音乐和各门艺术的关注。

近几年，对音乐教育产生影响的一个突出现象，是一场“提倡艺术”（arts advocacy）的运动。该运动没有具体的领导者，也没有任何类似政治运动的传统的组织。“提倡艺术”运动的参加者（以下简称“艺术提倡者”）致力于强调把音乐作为一门课程。随着知识领域的拓宽，现在学生都需要掌握计算机语言。为此，许

多音乐科目已被削减甚至取消。提倡艺术的运动究竟是怎样开始的，仍是个谜，但它多少与音乐教学有关：参与这个运动的家长关心他们孩子的音乐教育，有的音乐商人预感到他们的生意会衰减，专业音乐家为未来的音乐听众担忧，而一般持传统观念的市民及学校团体等，也都参加了这一运动。于是，一些拥护者在专业音乐团体的援助下，掀起了这场运动。该运动鼓励增加税收以支持学校的音乐科目。当然不仅音乐需要支持，视觉艺术、话剧和舞蹈在美国的学校课程中不如音乐那么强，若缺少支持也会受到影响。所以，这四类艺术的支持者（个人及团体）团结到一块，提出各类艺术应是全体美国孩子的基础教育。这些“艺术倡导者”敦促成立全国性的、为艺术捐款的联邦性的赞助机构，为个人和团体提供资金。此捐款最多集资已达到一亿七千五百万美元。最近又由美国国会提供了近一亿美元。

当全国艺术捐款委员会25年前成立时，50个州的每个州都应建立自己的州立委员会由州提供资助。每个州提供五万美元作为一个艺术委员会的启动费。现在各州提供的资助多少不一，而许多州已能够引入商界及市政领导人对艺术的兴趣，因此州一级的联合得以形成。1989年，布什总统召集了国家政府官员集中研究教育存在的问题。会议确立了教育的目标，各州均必须依循；目标题为“美国2000年”，要求在2000年实现。

该目标共有五条：（中小）学生必须入学并为学习作好准备；美国应在科学和数学课程上，在世界领居首位；高中生毕业率应上升到90%；所有学校应无毒品、无暴力；所有的学生在四年级、八年级、十二年级结束时应在英语、数学、科学、历史、地理方面参加测试获通过资格。此外，还有一项全面的要求，即所有的学生应学会很好地使用他们的头脑，这样才可以准备好在现代经济生活中负起公民的责任或进一步学习，及有效地供职。现在又加上了三个目标，强调父母的责任和改进教育的标准。

在此背景下，众多松散的团体聚在一起，由音乐教育者全国

委员会领导，开创了全国性的运动，要求把各门艺术加进基础课程中，让所有四、八、十二年级的学生必须学习。这场运动获得了成功，因为克林顿政府在教育目标项目中，把各门艺术加了进来，还把标题改为“2000年目标”，并通过了教育预算。

在美国，课程并不由国家政府制订，也不由每个州制订，而由地方控制。地方为学校提供资金，意味着他们控制地方小学的课程。“艺术提倡者”并不满足于把艺术列为基础课程，他们又掀起了一场运动让美国选民认识各门艺术的价值。“艺术提倡者”认为参与音乐的学生，各科都比其它学生要好。他们高考（SAT）的成绩也比其它学生高。参加铜管乐队、合唱队和乐队的学生比其它学生有更高的自尊，他们在校的时间比其它学生要长（很少在高中毕业之前堕学，一般都继续入大学学习），他们善于合作，比不学音乐的学生更知道如何掌握竞争，他们经常自己解决自己的问题，也会更好地支配自己的时间。最近出版的一些研究表明，音乐可在幼年时期刺激脑筋的发育，增强人对空间的意识及人类的其它实际素质。那些“艺术倡导者”，已经列出令人吃惊的好处，只要所有的学生继续获得起码的支持，便可通过音乐受益。

为什么这些项目只能得到起码的支持？可能因为它们在学校行政人员头脑中占次要地位。对于“艺术提倡者”来说，征得学校官员同意，认为艺术是“好的项目”容易，而若想征得增加教学时间、更好的教师及更多的经费，则更困难。学校官员可能口头上支持艺术教育，而什么都不做。

1996年，音乐项目在许多社区，得到了越来越多的支持。

所有新立的“基础”科目都要建立一些标准，在四、八、十二年级（约9、13、17岁）要通过评估。音乐教育者提出了这三个级别九条标准，还加了一个学龄前（2—4岁）的标准。美国儿童至少半数入幼儿园或学前班，音乐教育者要求此间儿童有些音乐活动的经验。学前标准包括唱歌、演奏乐器，即可以有表情地使用自己的声音和可以在键盘及木制的打击乐上演奏简单的旋律

和伴奏。这些幼儿还要在活动时，能即兴唱歌，创造音乐；可以通过区别音乐的素材与非音乐的声音来认识音乐，理解音乐，用自己的语汇描绘音乐，辨认他们生活中有意义的音乐。

四年级、十二年级的标准如下：

1. 唱（独自或与他人）不同的音乐曲目
2. 奏（独自或与他人）不同的音乐曲目
3. 即兴唱（奏）曲调、变奏及伴奏
4. 在特殊指导下作曲、改编音乐
5. 视谱、记谱
6. 听音乐，分析和描绘音乐
7. 评价音乐和音乐表演
8. 理解音乐与其它艺术的关系，知道艺术之外的原则
9. 理解音乐与历史、文化的关系

以上每条都有副标准提供家长、行政人员及教师参考。例如"唱"的副标准说明："准确地独唱或在大、小合唱中唱。在不同的音域中控制呼吸，须有表情地唱，技巧准确，所选声乐曲难度在1－6级中的第2级，其中有些歌要会背唱；必须唱代表不同文化、不同类型的音乐，并带有恰当的表情演唱；要唱二、三声部的作品；在合唱中要带表情和正确的技巧，难度在1－6级中的第3级；一些歌要背唱。"这样，在学习其它文化（如中国）的音乐时，美国学生可能会去寻找和学习有关的歌曲，并尽可能去学与此作品相关的文化。

内容标准仅表明教学的意向，还需要有一套保证学生质量和掌握程度的标准，因此，每套意向均有一套表演的标准说明。详细的说明，现已制订，即精通的和优秀的两种。还有一个基本标准，但这方面，尚需进一步完善。好在美国有一个全国性的测验"全国教育进程评估（National Assessment of Educational Progress 以下简称NAEP）1971、1979年曾制订该测验的音乐试题。但自1979年以来，美国的教育工作者并未看重音乐的重要性，

所以没有为发展音乐的测试所需经费提供证明。读者须记得：音乐测试价格比较昂贵，因它须逐个进行。1997年将进行音乐测试，但只能在八年级做。有些科目，如英语、科学、数学，每二、三年就评估一次，以向公众报告公立学校的质量状况。最近，关于基本科目的许多计划已制定，决定音乐也将在“NAEP”之中，每十年进行一次，少数州正在拟订计划进行自己的评估，伊利诺伊州比其它州举行得多；有的州，如明尼苏达州，甚至几年前就有电脑数据库提供音乐的问题和难题，供学校使用。

我并不指望美国学生在全国的、或州立的测试中考得多好，因为学校极少在教学方面达标。而测试的失败是否促进提高对音乐的要求和改进教学，不得而知。1971年的“NAEP”音乐测试，美国学生考得并不好。约11％学生仅达到最低标准。可能多数美国人认为很正常，因为他们相信，在音乐方面，天才占重要因素。多数美国人相信自己没有音乐天才，所以成绩很差时并不感到惊讶，重要的是，“艺术提倡者”想使美国公众认识到，所有的学生都可以在音乐方面成功，只要教学内容和表演标准可以真正得到确立。

由此必须建立三个外加的标准：1）享有由公众支持的标准的学习机会；2）有教师教学的标准；3）有评估的标准。

当标准问题正在推进时，其他教育工作者提出了科目间相互综合的问题，认为问题在于学生如何从几个科目中综合信息和经验，这才是一个人是否受过教育的标志。这个思想引起了许多音乐支持者的兴趣，因为音乐可用于社会学科，不仅使该科目变得更生动，而且可使学生对社会学科有更深入的理解。任何一种文化研究都不可能离开对其各门艺术的研究。所以，这仅是一个选择：要么简单地接受某些音乐，要么为严格的音乐科目进行一场艰苦的搏斗。对于已具备条件教授演唱（奏）的音乐教师来说，能否在他们的日常日程中找出时间帮助社会学科的教师，在教授美国文化或世界其它文化的同时，也教音乐呢？比如把介绍中国音乐当作介绍亚洲各大文化的一个单元，意味着需系统地教授演奏

中国音乐，或智慧地欣赏中国音乐所需的特殊技巧，还要部分地了解音乐与音乐史及其它艺术的关系，甚至中国的一、二个亚文化。国家自愿标准只建议努力了解艺术门类间的互相影响，理解单一艺术及其文化历史的关系，它并不建议音乐可能被“注入”整个课程，像数学、科学、外语或社会学科那样。音乐是全部课程中最灵活的一个，它可以“溶入”几乎所有的其它课程，重要的是：它是否应该被溶入进去？“艺术提倡者”为了支持音乐，在寻找各种机会，因此也强烈地支持这种新的教学尝试。但是，美国的一般教师不具备单独给学生教授音乐的训练，也不具备把音乐当作其它科目的一部分的训练。所以，这样做危险性更大，可能这些教师不仅会把音乐教得糟，使学生学会一些坏的音乐习惯，如不正确地演唱，而且可能使学生不喜欢音乐，因为教的技巧太糟，提供的知识太差。

除教育改革及其在世界市场竞争的基本需要外，美国的音乐教育在很大程度上仍停留在标准化或改革的影响之外。高中合唱团的参加人数在许多地方已颇戏剧性地下降，主要是因为时间安排的关系。二十年前众多学生参加合唱，是因为有更多的合唱团、男女声声乐俱乐部、牧歌团体和无伴奏合唱团等，现在中学合唱团中，男声人数下降，无疑是因为小学的音乐教育太差，有的学校，每周只有一次音乐课，而课堂上又不重视唱歌。弦乐的项目很少，但往往很出色。具备铜管乐指导能力的教师一般不急于办弦乐项目，造成弦乐教育大量由校外铃木教学法在许多社区展开。这些教育项目由社区的音乐中心或私人教师支持。想使高中学生参加音乐活动比较难，因为有的学生同时参加一个以上的团体，而有的音乐团体，如爵士、摇摆合唱等，常在上学前、后活动，又没有学分。郊区乡镇小学的学生参加音乐活动多于城市学生。假如郊区小乡镇有一半学生参加音乐选修和合奏，并不足为奇；而在大城市，百分比数可能低到5%。有些学生在四年高中期间只参加一年的音乐选修。最好的估计是，美国20—30%学生在高中能

参加至少一年的音乐选修，这是令人难为情的低数字。我们现在小学的一般音乐科目也并不令人满意，有的学生可能到中学才选一些一般的音乐课。

上面提到的那种小学，每周一次音乐课都没有统一的课程和教材。有一段时间，几乎所有的老师用的是流行歌本系列丛书中的一本作为音乐教学的基本教材。这些书每年一册，包括学唱歌曲，也包括音乐视谱练习、欣赏活动及视觉艺术和建筑方面的参考资料。这些书很贵，而投入正规音乐教学的时间又那么少，因此其价值也被减弱。教师甚至不能把全部精力投入一周一次的教学，因为每年还要求组织听一、二次音乐会演出，还有特殊的活动，如节假日、庆典的音乐等。为取代这些音乐丛书，教师们正在使用一些方法或技巧，如科达伊法、奥尔夫法、达尔科罗兹法等。这些方法中，每一种都有许多值得推荐之处，但没有任何一个是完整的，像国家自愿标准所建议的那样。这些方法一般倾向于活动性，教师可不过份注重规范或测试其结果。这些方法更多强调的是过程，而非其结果。它的结果是，很少学生能记得自己曾在小学里“学过”音乐课。

美国最近接受了一种中学办学思想，主张11－14岁的学生分校和分开开课。在这之前，美国的初中和小学都与高中一样，采用一系列必修课和与之无关的选修课。现在办中学的思想认为青春期是学生生活中的一个特殊阶段，它要求有自己的目标和教学方法。初中学生此时需从被看护和家庭式的小学转变为有主体倾向的、“浸水”或“游泳”。中学生应能涉猎不同科目，发展他们的自信心，增长自尊心。他们应形成自己的学习和工作习惯，这习惯会贯穿以后的学习及成人后的全部生活。中学里的音乐课将面临挑战。试验性的音乐课毫无意义；将音乐溶入中学活动中去也并不令人满意；若给些压力，小乐队（合唱队）可能可以得到发展；有的项目要求投入更多的时间学习。

大学的音乐教育已逐渐由教育学院转移到音乐院校，尽管音

乐教师的资格聘任仍然由教育学院和州立教育部门授予。这个转移的结果是，音乐教员对一般音乐教育的对象了解远比普通教师少；而一般教师又把注意力集中到国家所要求的科学、数学方面。综合性大学的音乐系重视表演，学生参与合唱（奏），未来的音乐教师们也喜欢这些经验。他们轻视对儿童生长方面的课程，以及对美国文化变化的全面认识，也轻视本文提到的教育改革的问题。

八十年代，学音乐教育课程的学生更少了，他们更愿学专业音乐，因以后可获更多的收入。另一个音乐教育学生人数减少的原因是，以前美国的女生一般喜欢学护士或教育。但自八十年代以来，一切职业都向妇女敞开了大门，她们便选择学习法律、医、牙科、牧师以及工程等以前只有男人学习的领域。现在，医学院中25%以上的学生是女生，牙科及牧师中，半数以上是女生。这些聪明的女子离开了教育领域，学音乐教育的学生质量便有所下降。1996年，由于教师薪金提高，而人们又重新回归到想为自己的文化作贡献的思路上来，一些比较好的学生和会音乐的人，对音乐教育的兴趣有所增强。目前，没有高质量教师超员的情况，一切有资格的教师都可以找到工作。但对美国来说，在公立中小学里，保持音乐的教育质量仍然是一个重要和紧迫的问题。

虽然多数音乐系鼓励大多数学生学音乐教育，但由于音乐教育被转移到了音乐学院，使得较好的音乐学生主修音乐，攻读他们自己的主修乐器。美国优秀的表演家已经过剩，只有少数乐队可以雇用他们。极少数大乐队可以提供优厚的薪金，一名演奏员最初，如在波士顿交响乐团，可获年薪八万美元，此为一个刚毕业的教员年薪的二倍半。然而美国一流的音乐表演院校，如朱丽亚、伊斯特曼、皮博第、柯蒂斯、新英格兰音乐学院等，毕业生中仅不到5%被国家级的大乐队所录用，剩下的只能靠教私人学生或当自由艺术家，或做非音乐的工作为生，而把音乐技能当作业余爱好。最近，朱丽亚和伊斯特曼两所音乐学院设置了一些课程，要求学生在市内中小学演出或教学，作为他们学分的一部分。

这个想法是希望不仅可以帮助中小学校启发年轻学生学音乐，又可使这些未获音乐教师资格的音乐家有可能受聘。一旦公立学校与文化团体、艺术博物馆、民间音乐团体、小演出团和大管弦乐队形成伙伴关系，就可能提供就业机会。这种伙伴关系可以丰富所有学生的音乐经验。经常的伙伴关系可以增加学校的演出活动（由此培养未来的听众），也在需要时，有助于教学的需要。最近拨发给教师的薪金将分配到这些伙伴关系之中，从而迅速改变现有的教学方式，并肯定会对最近采取的国家自愿标准产生影响。有的重要基金会已提供巨资推动这种伙伴关系。

为支持审查申请资格教师的进程，许多城市和州在国家教师测试中，要求少量的笔试，包括三部分，即：人文学的基础知识；专业教育；音乐。此考试到目前为止更多与普通教学的责任相关，虽不容易，但却对教师获取资格是值得的。现在存在从政治方面来的一些压力，主张不要设立排斥任何民族与性别从事教学的考试。只要有的试题使男性优于女性，或白种人优于亚洲人，人们就认为这个考试有偏见，这是美国文化而不给其他人提供机会，因而会产生矛盾。为提高教师教育的标准，由卡内基公司创办了一个私人组织——专业教育标准全国委员会——该会正在发展绝好的评估教师能力的方法。参加这个考试现在需要的费用已达二千美元，预期可由州和校区支付，而教师可为参试而得到自我评估和荣誉。这种考试从去年（1995）开始，在普通中学教师中举行，但今年（1996）将包括对视觉艺术教师的评估。

音乐教育在美国，肯定地说，正处于一个转型阶段，许多方面正在引起人们的关注。过去，音乐教育一直被看作美育，这种理论提倡知识的积累和对感觉的技巧。1996 年流传一种新的音乐教育理论，提倡将表演当作音乐的首要目的；表演不仅包括演奏乐器或演唱，而且包括作曲和即兴。这一理论认为音乐与视觉艺术没有联系，重要的是做音乐的过程，而且无需费力去注意对艺术作品的理解。

在美国,音乐教育的变化也因为校外学习音乐的机会改变了。社区的音乐中心正在发展，多数中学生继续学弹钢琴，而电声钢琴还可采用集体教学法同时教 2－4 个学生。这种教学法不仅大学本科里可以学到,甚至想攻读钢琴教学硕士及博士学位也可以学。

西方教育的改变是启蒙运动和达尔文理论的结果，教育的改变是工业革命的结果。对教育的控制在上世纪末本世纪初，由于官僚主义的兴起及对全民教育的需要而改变。美国则五十年代以来有一个出于与苏联竞争的需要而制订的教育体系，这一需要现在已不复存。为了全球的考虑，全球的经济，全球的生活质量，全球性的社会需要，各国教育工作者应注意到教育和音乐教育正在面临历史上最大的机会和最大的挑战。

别一种狂欢：
“九七”之前的最后一个圣诞节
——一九九六年末香港之行报告

韩锺恩

关键术语/KEY—WORDS

- 九七香港回归
- 香港音乐界

内容提要

本报告采取按时纪实与附后补述的坐标方式进行，即以时序性的访问者日记叙事方式为经，以平面性的被访问者所提供的介绍材料为纬，再加上适当的图片插示，并通过一些引申，加入非专访性的所见所闻，以及一些纯属个人的自由联想。时间跨度为十天（一九九六年十二月七日至十七日），及其具针对性的事务性记忆，作为正文，并按时纪实；涉及访问对象，作为附文补述，以机构或团体为单位，亦按时设序，包括：香港中文大学音乐系，香港中文大学图书馆系统及其大学图书馆，香港管弦乐团，刘诗昆钢琴艺术中心及香港几大琴行的业余钢琴教学，香港演艺学院音乐学院作曲系，香港大学音乐系，香港艺术发展局，香

港音乐专科学校，香港浸会大学音乐艺术系，香港作曲家联会，香港中乐团，香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会，香港民族音乐研究会，香港明仪合唱团、香港中华科学与社会协进会、香港中文大学崇基图书馆，香港中文大学学术交流处。由此，通过多向的交叉，展示我在此期间，身临其境，亲自体验的香港，及其何以，且之所以，在"九七"之前的最后一个圣诞节之前，构成"别一种狂欢"的历史文化意义。

不算费解的前言

一九九七年的钟声敲响了。这一年，对中国来说，至少有一件大事。那就是香港回归。对此，甚至有人把一九九七年的中国称之为"回归年"。一个实际的见证就是，自一九九七年开始，中央电视台每天在主要新闻节目，比如，清晨［新闻］与晚间［新闻联播］节目的一开始，播音员即以倒计时的方式提醒人们注意：今天是×年×月×日星期×，距离中国政府一九九七年七月一日恢复对香港行使主权还有多少多少天……

于是，不管在香港，还是在内地，"九七"之前的最后一个圣诞节，如果驻足于某种历史价位的话，可谓真正具有了某种超历史意义的崇拜。遂以《"九七"之前的最后一个圣诞节》冠之。

然而，新年伊始，在中国大陆，通过国家资讯媒体，则以"中国中央电视台特别节目"的名义，整整连续十二天，(以后还有加播)，每日夜晚的黄金时间(八时零五分左右)，播放了由中共中央文献研究室和中央电视台联合出品的，十二集大型电视文献纪录片《邓小平》。

这是一次空前的时空占有，和一次非常的族系关注。

如此的程序方式，就像是一个由全社会公众参与的"告别领袖"的仪式。顿时，我萌生出了一阵莫名的伤感，并随着收视不断涌现，仿佛一个属于我们的时代即将终结。

平心而论，不管他在我们心目中的位置是否真实完整或者始终如一，邓小平，对二十世纪最后二十五年，这整整四分之一世纪时段的中国来说，或者，对我们这些"文革"后实际成长，并有发展的整整一代文化当事人来说，尽管他自己说，"我是中国人民的儿子。我深情地爱着我的祖国和人民。"但依某种历史意义而言，却似乎真可以假借他女儿毛毛（萧榕　邓榕）的书名来予以加冕——《我的父亲邓小平》。

说到这次访问，缘起于一九九五年下半年，在内地去香港中文大学音乐

系攻读博士学位的刘红先生联络下，由该系主任陈永华教授出面报告校方。双方基本意向确定后，我便开始计划。大致有以下设想——

● 总体目标：了解二十世纪、尤其战后五十年，及至一九九七年间，香港地区音乐发展的总体状况。其中，最关键者为，中西关系在近百年间的实际影响，以及"九七"问题对当下的影响。

● 工作对象：1. 专业作曲、理论界，有关创作、研究、教育问题；2. 专业演艺界、音乐评论界，有关演艺、乐评、严肃、流行音乐的状况，以及一般大众音乐生活现状；3. 文人音乐家及民间社团，有关传统音乐的历史状况与当下生态；4. 政府部门（如音乐统筹处），有关文化策略的制定与实施，以及主流音乐与非主流音乐的定位。

● 工作范围：专业音乐机构、团体，社会音乐机构、团体，音乐广播、电视、编辑、出版部门，音乐表演场所，等等。

● 工作方式：1. 对话式的小范围探讨，在此基础上撰写综合集录报告；2. 个别人物的专向采访，按不同类别相对集中，撰写综合集录报告；3. 特约当地专家学者撰写专题报告；4. 特约当地有关部门提供资料汇编。

● 探讨范围：英国文化以及西方文化对香港的影响；英国管辖后的香港文化与中国传统文化的关系；香港文化本土意识的特点；近年来香港文化对内地沿海地区文化的辐射，以及开放后的内地文化对香港文化的回授；香港传统音乐、古典音乐、实验音乐、流行音乐的各自特点以及未来流向；经济、政治生活对香港文化的制约；具体音乐家、音乐作品、音乐活动、音乐风格的讨论；等等。

● 时间：以一九九六年十二月初为好，初步估计约十天左右。

一九九六年六月上旬，我接到了香港中文大学署名学术交流处主任伦炽标先生于五月三十日签发的正式邀请书（副本），作为学术交流访问香港中文大学。除此之外，我还将以《中国音乐年鉴》副主编的身份，对香港音乐界进行专访，因此，此次邀请还包括由该校出面联络香港音乐界相关机构与团体，时间总共十天。诚然，这次学术交流访问的实际运作，是该校音乐系主任、香港作曲家联会主席陈永华教授。由于同为音乐界中人，因而，也使我有机会比较大面积地与香港音乐界的中坚机构与团体，及其有关顶尖人士进行直接面对面的交流。在此，再次表示十分的谢意！

香港，人称"弹丸之地"，以示其空间上的高度密集。然而，要在仅有的十天时间，对如此密集的"弹丸之地"进行一次遍访，本身又是一种密集。当

然，何以称谓并不重要，难度在于，要想在如此短暂的时间内作出恰当的安排就很不容易。因此，原计划的内容与方式，便自然有较大的改动，有部分范围过于庞大的就自然缩减，有部分对象过于难找的就自然放弃，有部分方式过于复杂的就自然简化，有部分论题过于棘手的就自然悬置。然而，就这十天，我也仍然像一个和平时期的“战地记者”，基本上是哪儿有与音乐相关者就往哪儿去。结果，果然如愿以偿，圆满实现了行前之预设。虽然，在此时空间双向密集的前提下得以成功，算不上什么奇迹，但也可以谓之难得。可见，在一定的前提下，时间与空间都是人制造出来的。

为使此次访问尽可能以真实详尽的面目报以公众，本报告将采取按时纪实与附后补述的坐标方式。即以时序性的访问者日记叙事方式为经，以平面性的被访问者所提供的介绍材料（几乎均为最新者）为纬，再加上适当的图片插示，当然，在叙事方面也不乏作一些引申，加入非专访性的所见所闻，以及一些纯属个人的自由联想。由此，通过多向的交叉，展示我在此十天（一九九六年十二月七日至十七日）中身临其境，亲自体验的香港，及其何以，且之所以，在“九七”之前的最后一个圣诞节之前，构成“别一种狂欢”的历史文化意义。

以下，按时纪实部分，纯系笔者亲身经历，以及个人的看法与联想，如有不当之处，当文责自负。

按时纪实/一/十二月七日（星期六）

前一夜，我是在深圳留宿的。一觉醒来，便搭乘出租汽车前往罗湖口岸。这是我第三次去香港，因而，谈不上有什么十分的新鲜感。倒是从深圳出发直接经罗湖口岸去香港这是第一次，因此，在不怎么十分新鲜的同时，又凭添了几许兴趣，尤其是清晨时分，深圳的街道上几乎还没什么人，车也不多。作为一个在一片荒地上缔造了十余年的新兴口岸城市，其布局几乎就像孩子把着笔直的尺子划道道似的，经纬分明，绝没有老城所有的曲折和委婉，打一个不太恰当的比方，作为一个人所居住的城市，其科学性有余，而人文气不足，或者再学术化一点的表述，就是文明的铺张覆盖了文化的展衍。而从另外一个角度，说实在的，尽管我在此才停留了不到半天，但我已经不太喜欢这个城市了，因为依文化的体验，它又过于冷冰，依文明的尺度，它已不太年轻。最简单的，就拿与对岸的香港来作比较，十年的深圳与百年的香港，并不显得前者有多么的崭新，或后者有多么的陈旧。我开始怀疑我的眼睛，同

时又默默地加重了我对此次访问香港的期待。直觉告诉我，香港并非人们带有贬义的判断，是一个"文化沙漠"。在汽车开往罗湖途中的左侧，一座高耸的双塔型建筑"地王大厦"拔地而起（乍看，约有七、八十层楼，据说是迄今深圳的最高楼层），成为这座城市天际轮廓线上的一个最新制高点，总算，它好像给了我一个暗示，"九七"——作为一个并不单纯的文化符号，不仅对香港有一个意义，同时对内地也不乏意味深长。也许，这就是邓小平的谋略，早在十多年前就布完了的一副牌局。回想昨晚，在香格里拉大酒店数十层楼的圆型转盘上，多次眺望深圳—香港夜景，当时就想到，再过一百多天，兴许，这两个"不夜城"，或者这两片"不夜天"，就将连成一起。

到了罗湖口岸，我随着不太密集的人流一起来到海关检查站。也许是因为周末，过关的大部分是回家的港人，他们在那条通道上排队拥挤嚷嚷。而我所走的那条专供内地人赴港访问的通道，倒是空无一人，畅通无阻，鸦雀无声。于是，我几乎不停顿地通过了两边的海关，以及中间那条宽窄不到一百米的河流。就这一条河流不知从什么时候起被砌上了一堵"墙"，不仅成了一种实在意义上的空间分水岭，而且也成了一种虚无意义上的意识形态界线，于是，两边的警务人员，顿时，就好像成了一根根血肉界桩……总算一百年已经过去，还剩一百天的等待。

由于一切OK，我很快就搭乘上罗湖至九龙的快速电动列车，仅十站不到，大约十几分钟，就到了目的地"大学"站。没几步路出了站台，就是香港中文大学的校园，这时的时间才早晨八时三十分。就在我等人来接的同时，我开始琢磨路旁竖着的校园地图，无意中发现，整个中文大学的校园地貌，完全形似一个人的大脑半球。不知是上帝的天成，还是人为的造成，我觉得很有意思。至少在当时的我看来，是如此的协调与合式，因为大学是人类精英的生产基地，于是有如人之大脑。

到了九时，这是上班的时间，来接我的是音乐系的助理教授余少华博士。见面絮语后，他便陪我搭乘学校校车前往雅礼宾馆昆栋楼（我住在该楼三楼1305房间），并共进早餐。然后，又陪同我去学校有关部门办理各类手续。

中午，我自进午餐。然后，回到宾馆，我一人居住在一个大约十一、二平米的房间，并不豪华，但显得干净舒服，尤其临窗眺望便是海湾，虽谈不上有何诗意，但给人一种宁静的愉悦感，似乎空气格外透明，加上蔚蓝色海水与海边高速公路及其快速电动列车来回行驶的衬托，便生成起一个带有活力的景观。下午，音乐系兼职教师、美国匹兹堡大学在读（民族音乐学）博

士研究生徐英辉先生前来与我联系，并与我商议访问日程。我们是初次见面，他这次是音乐系委派的，专事接待我的人员。晚上，我在宾馆周围的小道上散步、消闲，一路上，柔和的灯光把中文大学照得非常温馨多情。入夜，倚窗远眺，海湾上一座座高层塔楼透出了闪烁的线条。在我拟定采访中文大学音乐系主任陈永华教授的提纲之后，这一天的事就算过去了。

按时纪实/二/十二月八日（星期日）

和昨天一样，星期日对我来说有点难受，因为大家都在休息，据说，这种社会的人都有有约在先的习惯，况且，别人万一也有像我在休息天最烦别人的无约打搅一样。于是，想来想去，只有一个去处，去看望我的表姐，另外，也可藉此打发一点时光。下午，回到宾馆以后，再度陷入无所事事的处境，便开始做一些工作准备。因为，我知道从星期一开始，将会出现不可预料的工作高潮。

按时纪实/三/十二月九日（星期一）

香港中文大学音乐系中国音乐资料室

上午十时正，徐英辉先生就准约开车来宾馆接我去音乐系访问。在那儿，与实际邀请我来香港访问的主人，音乐系主任陈永华教授正式见面。在此之前，我们曾经在前二、三年来香港参加学术研讨会时见过面，以后，当然在北京也有一些接触，但囿于他从事创作，我从事理论，真正的交流不算太多，因此严格说，此次见面算是一次开始。稍事交谈之后，我便在徐英辉先生的陪同下，参观音乐系的课堂、教授办公室、西洋音乐阅览室、中国音乐资料室等设施。徐英辉先生还向我演示了已键入电脑网络的有关音乐系的资料（其中包括：General Information of the Department，Faculty Membersand Research Interests，Undergraduate Programs and Information，Specialities

in the Graduate Programs,.. What is New.., Research and Bibliography)，并为我打印了部分材料。这里的一切，给我留下比较深印象的有这么几个方面，一是，两个资料机构，除了有现代化的阅读途径和管理方式以外，相当数量的储藏物都具有比较明显的特色，尤其是中国音乐这部分，譬如作为毗邻南部地域，粤剧音响的储藏量就很可观。二是，系内的办公质量与效率的极其出色，在我看来，至少对我的接待与安排，无可挑剔。

在参观过程中，一位来自内地的博士研究生罗明辉小姐，在音乐系的委派下也来参与对我的接待工作。中午，陈永华教授宴请我，徐英辉先生与罗明辉小姐作陪。餐后稍事休息以后，我便与陈永华教授共同拟定我在香港访问的日程与具体计划。就在我们进行计划的同时，办公人员就不断地开始进行对外联络，行动计划与日程每有一次落实或改动，都会给我一个书面的"最后文本"，与此同时，也收到了学校学术交流处通过传真发来的嘉宾访校程序表，告诉我在香港访问的最新安排计划与日程，再次显示了上述办公质量与效率的出色。

晚上，罗明辉小姐陪同我去学校大学图书馆进行参观。与音乐系资料机构相仿，在这庞大的资料机构（仅仅为该学校诸多图书馆之一，亦称中央图书馆，除此之外整个大学图书馆系统还包括，崇基学院牟路思怡图书馆、新亚书院钱穆图书馆、联合书院胡忠图书馆、李炳医学图书馆、建筑学图书馆等）中，同样能感觉到井然的秩序与良好的氛围。每层都有许多电脑供读者查阅馆藏文献，一切图书、期刊或其他资料都是开架服务的，而且在周围都有不少复印机供读者自行使用（只需插用货币储存卡就能启动，无人管理）。在这里，尤为给我一个突出的印象是，但凡属于公共的场合，你都可以感觉到，在其秩序井然的背后，有一个控制系统复杂与运作系统简单的自觉耦合关系在制约，举一个例子，在一个公共阅览室中，众人都在阅览、视听，但谁都可以轻易的做到不干扰别人，使我感到，在此众人涌动却无声无息的公众场合，实实在在地存在着众多属于个体自己的"私人空间"，而这样的秩序，既保证了每个私人的占有，又为每个私人占有提供方便。

按时纪实/四/十二月十日（星期二）

上午，按约前往香港文化中心，去访问香港管弦乐团。通过地上列车与地下列车，到了九龙尖沙咀车站，曾在本所以及《中国音乐年鉴》编辑部工作的刘军小姐，陪同我一起去访问。

在临近海滨的香港文化中心音乐厅，我们借观摩排练的机会去访问香港管弦乐团。音乐厅的管理很严格，不但要例行登记，而且还要在身上贴上出入标示卡。接待我的是乐团的助理总经理冯小姐，我们只被允许在里面待半个小时，并且，不能照相或录音、录像。排练时间非常准时，甚至有人夸张地形容，几乎准到时间之点与指挥下棒之点同步，没有什么拖拉现象，大厅里很安静，那天，由香港非常著名的女指挥家，在世界上，尤其是亚洲乐坛，也颇有影响的叶咏诗小姐执棒排练，曲目很一般，没有什么特别，都是一些欧洲古典或浪漫时期的作品。但给我的临场印象是，尽管庞大的乐队，空旷的厅堂，与她瘦弱的体态反差很大，甚至有些不协调，但是，在乐队的营造与指挥的点化下发出的音响，层次分明，合拍有序，显示出良好的文化修养，并充满活力，整个音响结构非常均衡匀称，似乎该有的声音都显现了出来，给我有一种丰满而富有弹性的感觉。我想，这兴许是女指挥家气质使然，但实际上并不尽然，因为我曾在十多年前上海音乐厅里听过叶小姐指挥上海交响乐团的演出，然而，似乎在音响上有相当的距离。

这使我想到了一个问题，就是何以看待人的音响经验。就这次在香港听到的现场排练与十多年前在上海音乐厅听到的那次现场演出的差距而言，这里的原因有三个比较明显，一个是乐队不同，一个是场所不同，再一个就是，虽然是同一个指挥，却实际上也已经有了十年之后的不同了。于是，我又想到了别一种原因，这就是我获得了一种新的"临响"体验，从而进入了真正的音乐厅。对此，作一个说明，此谓"临响"系我杜撰，但非无据杜撰，我是以医学术语"临床"作为摹本，将"临床"对应"临响"，将"医学诊断"对应"审美判断"。进而，我想到了一个人及其著作，那就是法国当代思想家米歇尔·富柯及其《临床诊所的诞生》(Naissance de la clinique)，这是一本颇具人文叙事性的学理名著，它以此（临床及其诊所）为由，谈到了空间、语言，以及死亡。如同有关医学的知识，必须以独立的，在病人病床旁边自行形成一样，临床实验（按富柯的说法，其著作《临床诊所的诞生》，处理的正是观看行为——目视<regard>)，几乎成了近代或现代医学科学得以进步的唯一途径与必要手段，从而具有了非实验性质的恒定意义和坚实基础。那么，对音乐家而言，任一相关音乐知识的获得，也都必须经由独立的"临响"状态，即临场于实际音响之中。就当下以城市文化为历史文明标尺而言，音乐厅（包括歌剧院）便为人进入真实"临响"状态的最合式场所（当然，其成型，则有赖于早期宗教仪式规则程序与广场节日狂欢，其衍生，则相关实

验室,等等)。相应者,临响体验(与临床诊断相应,是为处理人的聆听行为——耳闻),也应该成为音乐人文叙事得以推展的不可躲避途径,与不可替代手段,从而建构起非人文体验性质不可的技理常识和学理规矩。相反者,任何离开真实“临响”状态的体验,以及由此派生的推断,不是感觉器官的位移,就是感受方式的假设,甚至是一个虚构的伪命题。于是,一个处于理性认知层面的燃点,被这次算不上正式的“临响”体验引发了,或者说,一个以《临床诊所的诞生》为摹本的音乐学命题,在我心中因此而萌生,姑且把它叫做《临响,并音乐厅诞生》。

台上的排练仍在继续,本想与叶小姐进行一次临场的、直接的、面对面的交流,因时间有限,只好先走一步了。可我还是想对乐队和指挥说一句,就这样的音响而言,我觉得他们的“临响”状态是真实的,因而其“临响”体验,不说已经是炉火纯青,至少也已经步入了某种自觉。

从音乐厅出来之后,似乎依然处于刚才音乐厅的“临响”体验之中,我有了一种多重的交错感,就像阿根廷作家博尔赫斯的小说《交叉小径的花园》那般。其实,每件事单独看来都很简单,但复合一起就显得复杂,就因为各自循着不同的法则,便形成了交叉的网络,对是对不齐的,却也可以彼此依托衬映。由此,所谓的丰富多彩,所谓的意识流动,也就当然而然的披上了人文化的外装,进而,还登上大雅之堂为历史作堂皇/宏伟叙事。

中午,刘军请我吃饭。交谈中,我感觉刘军心情不错,她离开北京后就来到香港,在这里名声赫赫的刘诗昆钢琴艺术中心任教,通过她的叙述并提供相关材料(详见附后补述/四),我对该校以及香港的业余钢琴教学,有了一些了解。

午餐后,刘军把我带到地处湾仔的香港演艺学院,便分手告别。在港岛海滨一边,一座外向大部分封闭而不见透亮的,几乎不经什么特别修饰的,好像水泥毛坯一般的建筑物,就是香港演艺学院。倒是座落在它东边的一幢建筑物引人注目,虽然其四周还包裹着脚手架,其真实面目尚未显露峥嵘,但它那巨大的体态,以及从里面透发出的阵阵霸气,却让人不得不刮目相看。这就是香港会议展览中心新翼——“九七”回归倒计时与顺计时的自然交汇点,也就是一个时代终结与另一个时代开端的历史接力处,一个世纪前被焊接的恩怨与被死扣的情结,将随着一九九七年七月一日中英政府在此殿堂中的权力交接,而溶化开解。邓小平早在几年前就说,想在这一天到香港看一看,哪怕坐着轮椅,也要到这块中国自己的土地上走一走。有人说,这不过是一个

心愿，或者说，只是一个象征而已，也许，更多的人还对邓的心愿能否兑现抱持怀疑。但香港巨富李嘉诚却敢于为邓的心愿的兑现买保险，这不能不说是他作为一个商人的一种具有战略家魄力的作为。也许，人对自我尊严的渴求以及捍卫，是无界无式的，不管在球场，在市场，在广场，甚至在赌场，在战场，无论何种场合，任一形式的较量都是合理的，哪怕诉诸以巨额赌注。

【**补纪**：虽然，被香港舆论称为“九七”回归仪式的首席贵宾邓小平，最终还是没能等到这一天，李嘉诚输了，但他的这笔赌注下得很值，因为这是一个真诚的心愿，况且，邓小平也早已魂系香港。】

罗永晖与笔者合影

进了演艺学院的大门，里面却是别有一番景观。在该院音乐学院作曲系主任罗永晖先生的陪同下，把整个学院上上下下跑了一遍，别看它外面像个不透气的水泥碉堡，或者从底层大厅看也不过像个大饭店，但内部构成，不仅合理，而且巧妙，有时几乎就像是进入了一个艺术的迷宫。面对这样的杰作，我觉得就像是对建筑师天才的一次大展现。罗先生领我在学院里穿梭，在并不算太大的空间里，居然有六个不同样式、不同功能的艺术展演厅。其中，有专用于管弦乐编制的音乐厅和专用于室内乐编制的演奏厅，有专用于歌剧与戏剧表演的歌剧院和戏剧院，另有专用于实验性综合艺术实践的实验剧场，以及专用于舞蹈表演及其综合艺术表演的大舞蹈厅，再加上一个露天剧场也可适用于更为大型的广场性演艺活动。总而言之，从不同的表演艺术门类出发，在这里，几乎已囊括了适合于各种形式，并能促使各种人才进行创造性发挥的演艺天地。对此，似乎真可以说上一句带有演义性的俗语：麻雀虽也不小，但五脏已不能再全。

参观完了之后，便来到罗先生的办公室，应该说更像他的工作室。桌子上铺满了乐谱手稿，我想，作为一个在香港颇有建树与名望的作曲家，创作除了应付有些委约外，应该是他的生活的一部分。就像我自己的写作，一种既定的习惯，有时是觉得很累，但一旦停了下来，便觉得空虚，进而，便觉

得无聊，再下去，就觉得难以生存。有人说，这是一种过度之后的病态，我觉得不是，应该说，是一种人文化现象的本体转换。不信你问问"大家"。

交谈过程中，罗先生向我介绍了些许演艺学院的情况，这是一个集四个学院为一体的综合性演艺学院，包括音乐学院、戏剧学院、舞蹈学院、科艺学院，外加一个图书馆。就音乐学院作曲系而言，在教学方面对学生采取传统与现代并进的方式，在学制上则采取2+3的办法，平时在专业上除了学作曲外，还要学指挥，以便与演奏沟通。显然，这是一个高招，会使得创作者的作品更趋成熟。另外，每年年终都要进行考试，除了口试以外，还要交作品的录音带，同时，每年每个学生都会有发表作品的机会。作为毕业考试，规定每个学生必须准备一场独立的作品音乐会，包括弦乐四重奏一首，二、三管编制的管弦乐作品一首，室内乐作品二首，此外，还有大型多媒体作品一部。从整个学院来说，确实在硬件设施上是一流的，很先进，这在香港所有专业音乐院校或系科中，是首屈一指的。另外一个优势是，由于几个姊妹艺术专业同处一地，有的课程甚至是合起来一起上，这就在客观上为学生创造了诸多相互了解、学习、渗透、补充的机会。还有一点值得提到的是，与过去相比，现在的学生是够幸运的，即任何作品都有发表的机会，不管是对外公开演出，还是内部交流演出，几乎什么时候都可以获得，只要你有作品。对此，学院和老师都特别鼓励学生发表，哪怕不太成熟的，或者近乎荒诞的胡闹，任你搞，只要你想得出来。这时，我就自然想到了狂欢节的本真涵义，仿佛就进入了那个实验剧场，谁都在参与，甚至即兴投入，没有主角，没有配角，演员与观众之间，舞台与席位之间，中心与边缘之间，几乎没有任何界线，只要你到了这样一个场合，进入这样一种氛围，就会被人感动，就会去感动人，没大没小，老三老四，一切都处于平面，人人都是一样的。

在问及香港音乐的风格时，罗先生的回答非常简明扼要，他认为，由于香港的特殊历史，而远离中国本位文化，因此，就不会有太多的本土语言，民族性也差，相反，则就是世界语言占据主要地位，国际性强，再加上城市性的不断扩张与前卫性的不断延长。我觉得他的回答很实在，也很得体。

离开学院，在跨越车流的人行天桥上回望，我有些恋恋不舍这栋看似冷漠的建筑，不断地回望镶嵌在夕阳之中的这个"活物"，它依傍在碧蓝色的大海边，它倚靠在褐色的玻璃幕墙前，这是在喧嚣中的插足，这是对骚动的冷却，它本身就是一件艺术品，是为诗意居住者预备的一座太阳城。

回到中文大学，晚餐之后，我去拜访了住在我楼上四层的北京大学哲学

系与宗教学系主任叶朗教授。在此之前，我们见过三次面，但几乎都是匆匆，应该说他不会对我有什么记忆。这次，我们意外在香港见面，可说也是一种缘份。交谈中间，得到一个信息，北京大学即将成立艺术学系，也正在叶教授的主持下筹建。但是，说实在的，我对他那个艺术学系的设想并不十分感兴趣，当然，囿于当下市场经济对社会发展的总体统摄，有些事情就不得不考虑实际的功用，就像他所设想的艺术学系，一开始将以广告艺术和艺术教育为先导，以后再进行元理论以及学科方面的建设。这使我想起，处于我国专业音乐学院中的音乐学专业，当时我在读期间的一个深切体会，也是觉得它生存于音乐的语境之中，用今天的话来说，是既有"临响"的优势，但又有"绝学"的危险。也许，是生于其中的缘故，当时总想如果它能够处于人文科学的综合语境之中，该有多么的理想。如今听他这么一说，再次觉得学术的尴尬真是已经到了尽头，到处都是如此，哪儿还有净土，哪儿还有绿洲，说人家香港是"文化沙漠"，仅以我看到的秩序和规矩来说，难道就只是经济制约使然吗？就没有社会的综合文化力吗？所以，我开始怀疑这种极端的，甚至近乎带有故意的断言。至少，我觉得这是一种因社会制度对立而派生的文化误读，或者是一种在意识形态冲突中滋养起来的寄生物。冷战的结束，并不意味其后遗也会随之被拆解，"可以说不"作为一九九六年中国畅销书市场的首选术语，究竟有何背景？或者是否也可视为未来中国社会与国际社会进行交往的一种策略？与此不同，我倒觉得，既然历史已进入比较成熟的人文化时段，那么，作为一个独立的主体人来说，也许，提出"可以不可以说不，或者可能不可能说不"的问题，更有现实的长远的意义。进而，应该看到，在整个世界范围内，冷战之后，兴许还带有交替过程的复合特征，但后冷战的问题却已经突现。所谓"后冷战"，在我的论域中，就是不同地域（依地缘而建构之）、不同族类（依血缘而建构之）、不同型态（依物缘而建构之），以及不同制度、不同器具、不同文本，等等在共存的处境中的关系，以及处理。

回到前面的问题，我还是主张已被分工职业化了的事项，尽可能的保持其原本的单纯与纯粹，这就是净土或绿洲的本真涵义，同时也是后冷战来临之际的一个抉择。尽管我像一个乌托邦少年一样，以敬畏神圣和崇拜自我为存在之由，行为之则。"盼望不至于羞耻"，无论历史如何对我进行人文承诺，被空间时常排挤挤压的我，将时常且始终对时间守望，并且依然是，意识形态是为居住家园，人文叙事是为话语依托……

按时纪实/五/十二月十一日（星期三）

今天，对香港来说，可是一个特殊的日子，某种迹象表明，这是圣诞节之前的一次带有狂欢性质的广场节日。这就是，在这一天将产生香港特别行政区的第一任行政长官，香港传媒简称为"特首"，我想，大概是对"特区首任行政长官"称谓的简化吧。其实，从我来到香港的头一天起，就已经感受到了这种气氛，至少在四个无线电视台的新闻类节目里，就时时刻刻有这方面消息的来回滚动，还有就是各种报刊杂志。当然，在我接触的人当中，也不乏对此关注者或者参与者。

这一天，按约将去香港大学音乐系访问，由罗明辉小姐陪同我去。在出发之前，我打开电视看"特首"推选的现场或之前报导。毫无疑问，抗议者的示威场面也不会在电视上被抹掉，大约有几十人睡在推选会场外面，有些局部镜头使我想起了前几年的北京。我作为局外人，当然不可能了解这件事的始末，自然也说不清其中的原委。但有几个比较耳熟的术语倒是有一些印象，我感觉它们已经成为香港回归语境中的关键词，类似什么"直通车"，"另起炉灶"，还有什么"全民直选"，"钦定推选"，等等。简而言之，大概就是一部分人想这么做，另一部分人觉得这样做不合适，或者就是"直通车"开不了了，便就"另起炉灶""提前跑步"，这里面，当然有中国人，也有外国人，有香港人，也有内地人，有老百姓，也有官方人士。上午十点前夕，现场直播的镜头基本就锁定在推选现场，大幕正式拉开。推选程序不太复杂，但占时太长。我看再不走要迟到，就匆匆与罗明辉共赴香港大学，一路上，包括商店、地铁车站等公众场所，也特意放了一些电视机，供路人观看，有些主要街道不知是打开，还是临时搭建了高音喇叭，在传送现场的声音，随着一声声唱票和一笔笔记票，大概结果差不多了，至少已经有人过了半数。就在我们中午吃完饭从香港大学去到铜锣湾的途中，就已见到了各种报纸的号外，董建华的大幅照片在各种报纸的首面通版刊登，这个被当地舆论看好，被某些传媒称为"曾经受到过（江泽民）钦握（握手）"的，一个世代从事造船业的富豪，终于被推选为香港回归之后的"特首"，从而成了英国开始在香港进行殖民统治长达百年之后的第一位中国人行政长官。真不敢相信，投董的票数达到了总共四百张选票的绝对多数三百二十张，相比另两位候选人杨铁梁和吴光正，是占据了绝对的优势。当然，对这次推选活动，各有各的说道，但说是举世瞩目，也不算过分，因为至少对中国人来说，确实是有一种特殊的意义。诚然，在香港回归之后要产生一个中国人，而且是香港人来执政，对

这一点，绝大部分香港人和内地人都没有疑义，我想也包括那些抗议示威者。但问题在于，对产生方式有分歧，从而形成摩擦。是晚，在电视报导中，看到一位当地新闻机构的负责人答记者问，我觉得可能比较真实，至少是代表了相当一部分人的共识，他认为，推选与直选相比较，显然，前者是不够民主的，但恰恰又符合《基本法》的条款，因而有些无话可说只能接受的感觉，至于说到推选的结果，觉得候任者的公众形象比较好，大部分香港人也比较容易接受他。

荣鸿曾与笔者合影

正午时分，我们到了香港大学，学校外务处安排一位小姐前来接待我，并按照学校规矩给我送了礼品，然后，依预先安排把我引领到了音乐系的新址孔庆荧楼。这是一座旧楼，刚刚翻新装修过，而且是独立门户，对音乐系来说，算是非常幸运的，简直可以说是得了一次宠。正式接待我的是，内地音乐学界都知晓的荣鸿曾教授，他是美国匹兹堡大学音乐系的民族音乐学教授，这次来香港大学是接受两年的聘约，担任音乐系的教授。我们是初次见面，但以前有过信件来往，和一些双方出版物的交换，因此，也可以说是早就有交往。荣教授非常热情，带我参观音乐系及图书馆，向我介绍有关音乐系的情况，并对有关音乐学问题提出一些颇有见地的看法。囿于时间已过正午，荣教授对音乐系的介绍比较简单，总的来说，这是一个历史不长的音乐系，培养学生以及在教学上，比较偏重理论，创作相对少，表演就更少了。学生来源主要是香港本地为主。而研究生的主攻方向，主要是跟老师的研究特长走，因此，专题化倾向比较突出。目前，主要有西班牙的古典音乐，流行音乐，日本能乐，巴赫音乐在香港的接受程度，莫扎特歌剧如何变成了录像带（这主要是研究受录像带影响后的音乐文本问题）。原先，这儿的中国音乐成份不大，那么，现在可能要加强一些，他认为之所以聘请他来任教，与此也很有关系，或者说也有重视中国音乐的意味。另外，有一个特点也算是香港大学比较突出的，那就是除了汉语古文涉及到语言文字本身问题的专业以外，在学校中的其他一切专业教学，都必须用英语授课。

说实在的，在没来之前，我就心存一个疑问，因为我看到的中文大学音乐系和演艺学院的音乐学院，似乎都有自己的特色，但香港大学的音乐系如何呢？难道就像内地有别于专业音乐学院的师范大学音乐系一样？对此疑问，荣教授的回答是，特色问题并不重要，重要的是如何来看待音乐。在这里，荣教授有一个十分鲜明的观点，也可说是他的一种主导思想，他认为不应该在不同的音乐之间设置界线，比如中国的，西方的，理论的，历史的，音乐就是音乐，千万不要先入为主，要破除价值论的观念台阶，以澄清概念。在他看来，甚至创作与研究也没有天然的界线，因为创作音乐其实也就是一种研究音乐的方式，如果说，理论是用文字语言来研究音乐的话，那么，创作就是用音响媒介来研究音乐。因此，他认为，音乐学与民族音乐学不应该有本质的区别，即便现在有一些观念冲突，但也不能影响具体的操作。

诚然，他的说法是有其合理的一面，不要说现在的分工或者学科范围的厘定是否恰当，如果要作一次记忆的回返，最初的音乐发生可以说是浑然一体的，后来之所以类别越来越细致，层次越来越密集，完全是被科学格式化了的结果。当然，我们现在无权，也没有必要声讨科学，因为随着人文化历史的推进，或者反过来说，人们之所以开始有了这样的认识，都不可能完全疏离人自身的最基本生存。诗意地居住，并不是要返回到文化原式，而且也不可能。因此，必要的分工与科学理性都是不可避免的，况且，学科思维的进展也不应该为了容纳一种而排斥另一种，对此，同样需要破除价值论的观念台阶。就音乐学与民族音乐学的关系来说，毋庸讳言，也是当今世界性的问题，当然，在中国近十多年的大踏步进程中，就显得尤为突出。依我的看法，究竟同一不二，还是合而为一，都需要经过相当的研究，包括大量的现场作业。但就现阶段而言，似乎两者既定的，或被约定俗成的关系，可暂且保留。进而，在厘清两者的同异的前提下，再来解答上述的问题。由于历史的原因，一般的情况是，音乐学更注重在对西方专业音乐文化的研究，而民族音乐学则更注重在对非西方专业音乐文化的研究。我认为，如果撇开历史的原因，在现阶段依然抱持这种看法，似乎过于简单。而我所关心者，或者说进一步的问题是，研究对象是否有别？依我看，前者的对象指向的是作品，而与作品相关或产生作品的方方面面条件，则被置于对象的背景，以形成一个有深度的凸景式的论域；后者的对象则是把作品消融在与其相关的方方面面之中，对象与背景融为一体，以形成一个平面化的全景式的论域。除此之外，是否还存在有某种历史诠释与科学实证、学理推论与人文叙事的冲突，同

样，也是不容忽视的。由此，不同方法或不同姿态的取向，往往也会影响研究者过于单一的素质。为此，我想倡导一种学范，或者说是有条件地恢复一种学统，即以历史诠释的方式来祛除科学实证的全方位遮蔽，或者以人文叙事的姿态来平衡学理推论的大面积覆盖。

中午，荣鸿曾教授请我们吃饭，我们坐在学校的高层塔楼上，边吃边谈，周围是大海，视野显得非常宽阔，底下的行人变得格外的渺小，像一只只蚂蚁在地上爬行。顿时，我想到了萨特在其小说《艾罗斯特拉特》中的精彩描写，站在七层高的楼房阳台上，便自认为处于人类之上，从高处观察他们，颇为自傲，但又害怕与他们站在一起，而害怕的真正的原因是，当处于高处的人与下面被他视为蚂蚁的人站在同一个平面时，那些人就会感动他。真是这样，当你洋洋自得，以为自己是高踞于天的天神时，殊不知，在更高的地方还会有另一只被称为"第三只眼睛"在观测你，这就是人的天才与有限。道理很简单，但我依然还是觉得处在高处比处在低处更好一些，兴许，这就是因为人类英雄时代的印记尚未完全退色的缘故。

午餐后，我们便告别荣鸿曾教授，到大学书店看了一看，然后，又在大学校园里稍事休息。期间，我与罗小姐又谈起了各自对音乐学研究，以及民族音乐学的当下学术定位的理解。毫无疑问，作为《音乐文化人类学》的作者之一，我对此问题的看法，总是与民族音乐学家有些不同，他们其实也并不理解，甚至不认同冠以"音乐文化人类学"的学科存在，有人觉得无非是换一个学科名称而已，而实质性内容没什么不一样，因此，也就显得多余了。对此，我从不作争论，也不作自我辩护。我的合作者萧梅，好像也是采取这种态度。记得在一九九四年末来香港大学参加"中国音乐美学研讨会"时，我请牛兄龙菲君以学科思考的角度，针对拙著写一篇评论文章，牛兄没有食言，并于不久撰写完毕，现已在《乐府新声》一九九六年第三期上，以《萧梅、韩锺恩著<音乐文化人类学>读后》为题发表。牛兄的评论写得十分认真、严谨，我非常感谢！但是，在一些事关重大理论方面的问题，我们之间显然有原则的分歧。尤其在对有关"人与人相关"的理解上，吾意仅仅是一种哲学意义上的变革，而并非消解"物"的存在，因此，所谓"人与人相关"即为"人与其文化物的相关"，而并非"我一我"、"我一你"、"我一他"之人际相关；况且，视"物"为"中介"以协调"人一人"关系者，无非要找一个唯物主义的依托，无论其逻辑抑或历史之基点，均有悖于此"物"的人文涵义；因此，关键在于，人与文化（物）究竟何为前提？如果就此问题有所澄清，则

关系就会变得相当简单单纯，进而，当逻辑显示出"人—→文化"的时候，将并不意味历史把这一关系叙述成为"文化—→人"，就是一种背反。对此，我将继续认真思考，待成熟后一定作答。

何李惠馨与笔者合影

离开香港大学之后，我们便赴铜锣湾，准备旁听香港艺术发展局的例会，这也是陈永华先生的建议，而对我来说，也很有兴趣。临近黄昏时分，我们到了毗邻时代广场罗素街上的香港艺术发展局。会议时间定在五时三十分，局内主持日常工作的秘书长何李惠馨女士接待了我，何太太非常好客，热情健谈，她一面给我介绍发展局的大概情况，一面给我提供了不少资料。其中，有一份机构的简介材料，封面上类似广告一样的话语很有意思，"你的创意＋我们的支持＋全力以赴＝卓越成果"。由此，给我的感受是，任一社会事业需要发展，除了自力以外，必须求得其他方面的支持，尤其在当今社会，随着资讯业的发展，一切均在网络中交通，以及由此架构起的信息高速公路，更能够使得一个单独机构从中得到助益。因此，在一个社会里，有这样一个机构来参与艺术的发展，是很有益的，尽管它每年的资助还是很有限的，但至少能够开通一条渠道，来推进艺术发展工作，并作为一个吸引子，引起社会各界的更广泛的关注。另外，它的组织方式也引起了我的兴趣，其实，发展局只是一个执行办公机构，但它的参与人员却是社会艺术各界的知名人士，或者文化精英，他们以流动的方式在一起进行艺术事业的策划，而且都是无偿的，属于一种义务的奉献。可惜，这种机构目前在内地几乎没有，我觉得有关方面可以倡导，有条件的非官方机构或团体也可以效仿。

大概是由于交通堵塞，也可能因为是日推选"特首"，人们还沉浸在那刻兴奋之中，据我所知，发展局中有两个成员就是"特首"及"临时立法机构"推选委员会的委员，即音乐界人士费明仪女士和演艺界人士汪明荃女士，因此，会议没能准时开始。过了开会时间不久，与会者陆陆续续到会，与会

者十多人，其中，音乐界人士有两位，除了费明仪女士外，就是陈永华先生。会议开始，是日是第十四次会议，议程有：一、通过上次会议记录；二、续议上次会议事项及进度报告；三、检讨艺术界别小组委员会的增选委员及名誉顾问委任制度；四、五年策略计划实施进度报告；五、参与亚洲基金国际合作会议；六、艺展局回应市政局图书馆委员会五年计划咨询文件一九九六年十一月；七、艺展局主席、委员会及小组委员会主席及秘书长汇报；八、其他事项；九、下次会议日期。

会议就这样顺着议程的次序进行下去，这是我的猜测，因为我根本听不懂会议的正式用语粤语，对我一个外乡人来说，听粤方言讲话就像北方人听苏州评弹一样，于是，没等会议开到十五分钟，我们就告辞退出会场。

晚餐后，便赶往香港大会堂剧院，去听叶纯之先生在香港的学生陈捍的毕业音乐会。叶先生是我在上海音乐学院的主课老师，现在香港音乐专科学校任校长，这次来香港，正好有他的作曲学生开音乐会，当然该出席。参加音乐会演出的，几乎是学校的学生或个别老师，因而也有一定的音乐实践意味。音乐会按市政局赞助计划予以补助，并由香港艺术发展局赞助。

作为一个兼读制的专科学校，很显然，学生接受教育和训练的时间相当有限，且程度上也不如全日制的专门学校。这样，学生的成绩如何，便全靠学生的先天赋予和后天勤奋，以及老师的把握了。这场音乐会的整体效果，很一般，说老实话，我觉得没有完全弄好。一来曲目范围有求全的企图，其中，有包括声乐与器乐在内的独奏、重奏、室内乐、混声大合唱、钢琴协奏曲等，这显然与学生的毕业要求有关，总想把全部的家当拿出来；二来体裁的过于繁杂，也容易导致面目的不清晰；三来风格上也就必然难以有特殊的定位，当然这一点对学生来说似乎苛刻了一点，但不管怎么说也是一个现实，毋庸回避。给我印象较深的是两点，一点是他的钢琴写得还比较像样，不说特别好，总也听得出受过有一定的训练。另外一点就是，结构比较大一些的，体裁形式比较复杂一些的作品，就显得比较粗糙，甚至有不会写作的感觉。至于叶先生的教学，虽然我不是他的作曲学生，而是理论方面的学生，但他的教学风格是比较随意的，用他自己的话来说，跟着他学习的学生，如果悟性高些就会有所得到，相反，悟性差一些或者根本没有，那就会什么也不知道。所以说，当他的学生很冒险，他会使你始终处在一种挑战与机遇的两难当中。但在我的记忆中，有一点是很难忘的，那就是他从不强求学生必须如何如何，而总是以“如果这样便就那样，如果那样便就这样”的方式诱导你。更为可贵

的是，他从不认为像老师的学生是好学生，他说，如果一个老师培养了一批学生都是一样的，或者都只是老师的影子，那么这个老师应该说是失败的。也许，这就是他的教育思想，对学生施以自然管教，并在颇多启发中给学生以更多的自由发展空间。

听完音乐会，我的心情不是十分轻松，一方面，看到老师随着年龄的增长，各方面活动能力都不如以前，尤其是行动显著缓慢，但在这样一个社会仍需奔波，当然，他在上海并不愉快，或许在这块老土地上，多少对他是有一些安慰的。另一方面，就是从刚刚结束的这场音乐会，想到了关于音乐作品的音响结构问题。这使我想起，不久前在北京一个偶然的机会，听到一部分以香港回归名义而征集的作品录音，仅从音响结构而言，有些简直是不堪入耳。不仅没有任何创意，甚至连最基本的感觉都没有，过去碰到这种情况，我总以为主要是表演的问题，现在我彻底纠正了这一看法，就是作曲家对基本的音响结构毫无把握能力，且不谈是否是风格追求，就连最纯粹的纵向、横向关系也是不恰当的，听上去就连固定的音高位置都没有，我想这不会光光是乐队的音不准而使然，除去表演上的技术可加工之外，是否可以这样认为，这样的音响关系是不可能把音位搞准确的。因此，就此意义而言，真是可以说没有不好的表演者，只有不好的作品，就像没有不好的乐队，只有不好的指挥一样。很凑巧，在听那次作品录音时，上海音乐学院作曲系主任杨立青教授也在场，过后，我与他交流上述看法，居然完全一样。诚然，他作为一个作曲家，对音响结构的感觉会比我更加敏感而成熟，但有一点可以证实，处在一定层面上的某些临响体验和审美标准，应该是相通的。

按时纪实/六/十二月十二日（星期四）

早晨起来，按计划由徐英辉先生开车送我去香港浸会大学访问。一路上，我总算跟徐先生聊了一会儿，话题主要集中在对传统音乐的看法上，以及他对内地理论研究观念的费解。对前者，我的直觉是，徐先生他们几位，基本上算是比较直接地接受国外正统的民族音乐学教育和训练的学者，与内地学者有所中国化了的方式相比，则是各有千秋，而且在作业规范上，无论是现场的还是书案的，也颇有差异，当然，叙事风格更有不同。对此，我倒觉得两者可以毫不防范与戒备地进行一些互补，以增强民族音乐学的总体力度，而且就现阶段来说，条件是比较好的。对后者，他的理解未必与我完全相同，但我认为目前内地音乐学界的一个问题，还是话语系统的不自在，叙事结构

的不自足，从而造成境外学者的费解。具体而言，在话语系统方面，是中国古代美学思想、西方传统一现代音乐思想、马克思主义哲学思想，这三种话语系统的混合使用，并随意介入于框架、分析、批评这三种层面中；在叙事结构方面，则是在马克思主义哲学思想的（表层）笼罩下，处于一种彼此相悖的（深层）分离作业状态，并使得实用性、经验化的时弊得以蔓延。对此，我的一个强烈关注，就是针对音乐学学科建设本身。在这一点上，香港同行一般不表示疑义，但现实处境，显然与我们很有些不同，这倒不太重要，关键是何以在此共识的基础上，以求不同地域的学者在音乐学学科建设方面的跨世纪合谋。

林青华与笔者合影

到了香港浸会大学后，该校秘书处行政部的执行主任程小姐接待了我，并首先以录像的方式向我介绍了该校的大概情况，然后，向我引见了该校音乐艺术系主任林青华博士。林博士带我参观了系里的各种设施，包括上课教室、学生琴房、录音间、排练场地、图书馆等等，同时，对学校的教学情况给我作了介绍。浸会大学原本是一个基督教学校，我问林博士学校现有的状况是否还保持基督教文化的某种特征，或者受到基督教文化的影响，他说基本上已经没有了。这使我有些不解，但在当今这个社会，也是没什么理由可言的。我与林博士之间的交谈，主要是围绕该校音乐艺术系有关中国音乐的教学，以及该系和本所之间开展学术交流的可行性问题，最后约定，请他方便的时候先来本所访问，然后具体商议双方的合作。午餐时分，林博士请我共晋午茶。

走出浸会大学之后，便乘车回中文大学，并在约定的时间对陈永华教授进行采访（采访报告的详细文本，参见本书人物专访中，署名编辑部记者对陈先生的采访报告）。这次采访基本达到了我的预设，尤其对某些问题，陈先生谈得比较详细。给我的直觉是，在谈到“九七”回归时，陈先生很激动，很

陈永华与笔者合影

显然，他对此是抱持积极乐观姿态的，这不仅从他谈话的自信之中，而且从他带有艺术家气质的投足举止上也有反映，尤其当他谈到在香港的中国人有一种即刻回家的感觉时，我明显感到了他的激动，并且也多少受到些感染。但与此同时，我觉得陈先生对此问题，又很讲究分寸，如同大部分香港人一样，因谨慎有余而机锋不露，但从某些语式、语调，甚至语气上，我就能够感到一种姿态。比较有意思的是，陈先生在讲到"文以载道"的中国文化传统时，倒是道出了香港人的些许心态。

由此问题引申，据我所知，对"九七"回归问题的看法，在一般香港人心目中间，是分为两个板块的，前一个板块是结束英国的殖民统治，对此，社会舆论的绝大多数是明显的，即都是付之以真实欢呼的姿态；而复杂的是后一板块，即能否持续稳定的问题，以及中间的平稳过渡问题，我的直觉是，香港人对此态度除了有一些公开怀疑外，其他的也都是比较暧昧的。进一步，对"九七"回归的基本态度，据我对所接触的人的观察，仅就纯粹香港人而言（除去内地来此学习、工作或干别的什么的人），似乎有这么几种，一种是过分热情甚至模糊"一国两制"界线的，一种是比较积极参与的，一种是比较冷静观望的，一种是比较冷漠爱说闲话甚至消极说怪话的，一种是明确怀疑并且公开反对合作的。毫无疑问，任何一次重大的社会变革，都会产生不同的人文群落，属于两头的极端表现，一般也不反常，尤其在中国，历来易产生激进的萌动。难怪，新年伊始，候任"特首"董建华在发表新年讲话时就呼吁，把过分的政治热情转移到对未来社会建设的关注中去。这使我联想到流亡海外的学者李泽厚和刘再复先生，在一篇对话录里所倡导的"告别革命"，似乎又有了一种新的意义，这就是，抑制激进本身就可以杜绝一些不良恶习。

当天晚在，费明仪女士宴请我和上海音乐学院音乐研究所的朱永珍女士，叶纯之先生等也出席。与前两次来香港与会相比，这次感到费女士非常

费明仪、叶纯之与笔者合影

繁忙，作为推选委员会委员，她当然要参与"特首"以及"临立会"的推选工作，再加上香港事务顾问、香港艺术发展局音乐舞蹈组主席、香港音乐舞蹈界庆祝回归委员会主席，等等一系列无可推卸的社会事务，无疑要忙得"四脚朝天"了。除此之外，她作为明仪合唱团的音乐总监及指挥，每周还要忙自己的事，确实，这对于一位女性来说是很不易的，真有点巾帼风采，我感到她的精力非常旺盛。另外，这些年来，她在内地做了许多工作，对音乐事业的发展发挥了积极的推助作用，比如中央音乐学院、上海音乐学院等院校的奖学金设立，本所杨荫浏中国音乐学研究基金的第一笔捐助款项，我们就是从她手中接下来的。除此之外，她还为大陆与台湾音乐界的直接交流，起到了重要的桥梁作用。为此，费明仪的名字在当今内地音乐界，可谓"如雷贯耳"，甚至于一般同人，对她作为音乐社会活动家的印象更甚于作为音乐表演艺术家的印象。再有一个原因是，她之所以有如此的影响，是她的人缘很好，一般同她打过交道的人都认为她没有什么架子，很平易近人。近年来，因一些所务上的工作关系，我与她联系比较多，再加上都是上海人，方言的交流也常常会使人感到更亲切一些。相信，随着"九七"香港回归，以及费小姐社会事务的扩大，今后她与我们之间的联系会更加广泛深入。

按时纪实/七/十二月十三日（星期五）

上午十时，我一个人来到香港文化中心，对香港中乐团进行访问。一位钱姓的小姐接待了我，她把我领到音乐厅听乐团的排练，并引见了该团助理音乐总监陈能济先生。当时，乐团正在音乐总监石信之的指挥下排练当晚的迎圣诞中乐"协奏曲之夜"音乐会。音乐会节目很多，几乎塞得满满的，这可能也是中乐与西乐的一个差别，我印象当中，一般西乐的音乐会也就是一首序曲，一首协奏曲，一首交响曲，最后外加一首而已。而中乐往往喜欢

"和盘托出"，尤其是眼下这场音乐会，真有点超出常规，前面一首序曲，是陈培勋的《咏梅》，接下来是音乐会的主体部分四首大型协奏曲，先后为：笛子协奏曲《走西口》，琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》（独奏演员是内地特邀的中国音乐学院青年教师杨靖），扬琴协奏曲《敦煌飞天》，钢琴协奏曲《黄河》，然后是刘文金根据琵琶古曲改编创作的民族管弦乐曲《十面埋伏》，最后再加三首圣诞歌曲联奏《普世欢腾歌》、《平安夜》、《铃儿响叮当》，整整两个多小时。

在观看与聆听乐团排练的过程中，我与陈能济先生有一些简单的交谈，主要是他扼要回答一些我提出的问题。他介绍，该团每年要演出十四套曲目，每套演出两次，主要的演出场所就是香港文化中心、香港大会堂，以及其他一些场所，除外，还要到其他地方去演出；乐队最大的编制是八十多人，一般是在类似文化中心这样的地方，在较小的场所演出，自然编制要减少一半；现在，乐团里的成员比例大概是，来自内地的百分之六十，来自香港本地的百分之三十，来自台湾、新加坡等地的百分之十，成员结构一般比较稳定，流动性不是太大，这里受聘十年以上的团员占了大多数；直接来自香港演艺学院的毕业生不是太多，但乐团对所有的受聘者都要实行严格的考试制度；每年乐团都要推展新作品十首左右，其中，新派的作品约占百分之三十；乐团每年的委约作品也是十多首，除了其他契约外，一个重要的条件是，乐团必须拥有首演权。

我对陈先生的介绍表示感谢，正想就有关问题深入交谈时，突然被台上的声音打断了，可能因为排练上出现的问题，我看到乐团音乐总监兼乐队指挥石信之发火了，因没有麦克风的传递，我又坐在中间，弄不明白是为了什么，只是隐隐约约听到几句，好像石先生在说，我不想发火，但你们总是不配合，我也没有办法，不得不停下来说几句，希望大家协助一下。按理说，在排练过程中，乐队与指挥发生冲突，是家常便饭或司空见惯的事，本没有什么可以大惊小怪的，我在内地听排练，也常常遇到这样的情况，但不知道为什么，这一次我有一种不祥之兆。就此，我再度观察乐队的排练，发现与上一次在此同一场合的香港管弦乐团排练相比，是有一种说不出的差别，也许，就是因为不同的音乐行当，而产生不同的做派。当然，总的来说，乐队的基本素质相比内地乐队的样子还是不错的，我感觉到，在乐队队员之间，或者在乐队与指挥之间，是有一些基本的程式性默契，但很随便，作为一个个例，一位扬琴演奏员在排练过程的自始至终，一直在嚼着口香糖。也许，因为是

走台，也许，因为是一场带有娱乐狂欢性质的圣诞节演出，总之，一种直觉，就像是在过一次场，指挥也并没有提出任何在我看来有什么过分甚至苛刻的要求。然而，此刻的香港中乐团，究竟又出了什么问题呢？我一时难以判断。但就在我离开香港的时候，才得知，果然，乐团此时已处于危机四伏的状态，是为后话。

石信之与笔者合影

排练休息期间，陈能济先生向我引见了石信之先生。这是一个个子很高的人，接触下来并没有什么架子，很平易，他请我来到指挥专用的休息室，陈能济先生作陪，石先生还专门为我搬了一把椅子。我们坐下后，随便聊了几句，我说明来意后，他很热情地回答了我的问题，主要谈到民族乐队何以交响化的问题，我感到他的回答很巧妙，基本避开了 Yes or No 的简单断言，他认为民族乐队的交响化已经是一个非常现实的问题了，对此，尽管有不同的说法，但似乎已不可逆转，至于说这样的组合是否会消解民族音乐本身的风格，他认为，既然是一种乐队的组合，我只要求队员求共性，而对独奏者来说，当然我也赞成他尽可能地保留他的个性。确实，他的这番话也是一种说法，尽管很简单，但似乎不无道理，尤其在民族乐队交响化实践已有这么多年的前提下，似乎要想从头再来，回返原在状态，也是不必要的。而问题的关键是，作为模式化的体制是否有必要推广，甚至取消其他，这是可以讨论的。也许，由此同一个原因，由该团策划，香港市政局主办，香港中文大学音乐系、香港民族音乐学会、香港作曲家联会协办，将于一九九七年二月十三日至十六日，在香港演艺学院戏剧院，举办一次题为“中国民族管弦乐发展的方向与展望”的学术研讨会，目的旨在：在发扬民族音乐的基础上，为中乐交响化未来的发展，集思广益以期将中乐艺术继往开来，更上层楼。邀请内地、香港、台湾及旅居海外的中国音乐家，包括作曲家、表演艺术家、理论家，共同探讨这一问题。毫无疑问，结果如何其实并不重要，只要不断对此有讨论，便是国

乐发展的部分动力所在。

在此，为叙事节点的有机焊接，不得不违背按时纪实的原则，将后话提前叙说。就在我即将离开香港返回内地之际，是日（十二月十七日）中午，香港中文大学音乐系的余少华、徐英辉、陈守仁诸君，在系办公室与我话别。当问及上述将于翌年二月召开之学术研讨会，本所是否有被邀请者时，他们突然想起该给我带一份刚于两天前（十二月十五日，很巧，也就是我访问香港中乐团的后两天）出版的《明报》周刊第一四六六期，让我看看此中刊载的一篇有关香港中乐团的报导，并即刻又复印一份，一再嘱咐转给本所所长乔建中先生，让他也对此有一个了解。我想，不用解释，道理很简单，他们给我看，是知道我去访问了该团，可以从中加深了解，而给乔看，显然知道乔是长期关注中乐发展的人士，并且是对中乐交响化问题颇有独立见地的一位圈中人。乍一看，确实很吸引人，首先是难得有的庞大篇幅，整整占据该报的十个版面；其次是整个报告的针对性强，光光不同的专题就达十余个；再次是该报告总体结构的特殊布局，在一个贯穿性主体报告的流动中，穿插不同的边缘反响；复再次是作者的匿名，除了摄影者署名外，仅标示一个"本刊记者"的名义；尤其特殊的是这篇以"调查报告"为体裁的，主体报告之题名《香港中乐团——茶杯里的文化大革命》，给人一种触目惊心、惊心动魄的感觉，那个在中国文化史上臭名昭著的，与"二战"纳粹"奥斯维辛集中营"齐名的"文化大革命"，居然发生在一个小小的茶杯里，难道又是一次大宇宙仪式演变成了一道小宇宙程序？

也许，此录该刊编者所言便可窥见一斑——

被市政局——亦即每个有份纳税的香港人"包起来养"的香港中乐团，二十年来风雨不断，纷争频仍；每换总监，更是大波大浪，高潮迭起，其激烈程度，甚至有乐团中人形容为香港版的小型"文化大革命"。历任总监吴大江、关迺忠、夏飞云，无不踌躇满志地登场，却都黯然神伤地下台；及至最近盛传"不获续约"的现任音乐总监石信之，执指挥棒三年半以来，乐团是非更是无日无之，而传媒和某些乐评人对这些是是非非的热衷，无疑更胜于对乐团演出的评论，到底为了什么？为求作一次较彻底的报导，本刊派出记者穿梭两岸三地，遍访二十多位知情人士，尝试为中乐团的乱局，理出一条较清晰的脉络。不过，正如曾接受我们访问的中乐团观众一样，大家最大的期望，是这些茶杯里的风波早日划上句号，把注意力放回在乐团演出的艺术评价之上。

再进一步，整个报导所涉及的各个专题，似乎都像刚刚从“潘多拉匣子”里出来似的，字里行间明显地透发出一股“文化大革命”式的“杀气”。在此，列出各专题大小标题，供读者自行组合，慢慢品味——

● 主体报告《茶杯里的文化大革命》：完全震撼炒人事件，旅美名单的纷争，总监翻脸乐师哭泣，利害冲突誓不两立，十八罪状轰石不果，拥石乐师打破沉默，小撮捣乱全团受害。

● 专题一《石信之任内风风雨雨》：选曲有误？“整风”变“整人”，取消兼奏费引起不满，不懂中乐抑或革新中乐？

● 专题二《总监无权生杀》。

● 专题三《乐团乐师一人一句》。

● 专题四《传媒加入战圈》：爆隐私神通广大，无财力诉讼惟有哑忍，台湾杂志无端被拉下水，乐评人说是非文责自负。

● 专题五《中乐团的“无冕皇帝”》。

● 专题六《中乐团开荒牛吴大江》：以霸气维持士气，吴大江金句。

● 专题七《关迺忠安抚人心》：聪明才子平衡利害关系，离职后望团员惜缘惜福。

● 专题八《中乐团的幕后老板》：总监议员针锋相对，一语道破：雇佣关系。

● 专题九《“外行”领导“内行”?》。

● 专题十《人人为之喊怨的夏飞云》：《香港岁月》首尝苦头，内外夹攻四面楚歌，辞职声明锁了四年。

● 专题十一《乐团顾问的反应》：五年计划初稿已订不宜换人，蒙在鼓里感尴尬，目前消极趋向应扭转，正反意见都已表达。

● 专题十二《市政总署助理署长（文化）马启浓的回应》。

● 专题十三《被“雪藏”的访问》。

● 专题十四《乐迷心声》。

诚然，作为一个完全的局外人，不仅对香港的人和事可谓“隔岸旁观”，就是对中乐问题也可说是“一知半解”，我不会明白个中之究竟，但有一点倒是可以肯定的，那就是凡事必须诉诸于真诚的态度。由是，我便以此为尺标来考量这茶杯里的“文化大革命”。这里，似乎有这么几点可作检讨反省。

一、体制上的问题，由上述专题提供可见，香港中乐团的运作体制呈如此格局：市政局文化委员会—→演艺团体小组—→市政总署—→艺团办事处

（经理部）/总监（两者平行关系）→助理总监→团长→首席乐师→副首席乐师→乐师，上下共九层次十个方面之多，可谓层层牵制、难以贯通，真正领衔者，或没于其中，或纠缠于人事，恐怕无力统摄。况且，幕后指令再加外行在上，更令其尴尬无奈。

二、传媒的推波助澜，一方面加剧了事态的恶变，另一方面也会误导舆论，再加上爆隐私、炒新闻等恶作剧，则更是"雪上加霜"。对此无关事态良变之作，如果不是有意伤害，也可算作是一次有意起哄，果然真是旧文人之陈规陋习的话，那就只能算是一种缺德行径了。

三、不知是否所有的中乐团体都有类似的"帮习门规"？一种有伤中乐人自尊的说法，凡在台上拨弦弄品者，台下也易拨是弄非。诚然，这种说者并不科学，也谈不上是真正的职业关怀，但是否说到了个别，又有部分覆盖，甚至形成全局性弥漫，倒是应该值得警惕的。也许，就像中乐的精华来自于直接的师徒传承，而往往因历史的惯性使然，也就将其顽疾一并传承，但愿这不是真的。

四、还是香港音乐界前辈人物林声翕先生的那句给香港中乐团的赠言说得好：惜缘惜福。缘份使不同者能在一起，福份便使这"在一起"得以实现。确实，在一起不易，能在一起更不易。缘份是天赐的，福份是人给的。作为局外人，也赠言一句，凑一次热闹：既是天缘，就无人怨。

怀着一种期待，我返回内地后，似乎也像一个中乐圈内人一般，与乔建中及其他同仁一起谈论这件事。谁料到，就在香港中乐团一九九七年将易新主的传闻声中，在人们再度怀着一种期盼之际，一个霹雳晴天般的噩耗传来，才刚被宣布为就任香港中乐团新总监一天的彭修文先生，竟匆匆离去。音乐界被震惊了，舆论哗然，报纸惊呼：一代国乐巨星陨落，国乐大师彭修文抱憾辞世。一张在北京地区颇有发行量的报纸《为您服务报》，在一九九七年一月九日，以封面通栏特写"天若有情天亦老"，并由该社社长亲自在另外的版面主笔长篇祭文《春江花月故人魂》，披露彭为香港回归，也可算得上是他入主香港中乐界的进贡之品，《揭天鼓吹——香港节日序曲》已完稿，就此也成了他的绝响之作。但愿它会成为国乐大师转世的一道仪式程序。又过了十天，一月十九日，萧梅在《人民日报》上撰文《彭修文的临终心曲》，以充满激情的笔触，再度展露"这个来自江岸的大汉，持着铜琵铁板唱尽了他的生命"。只可惜，这篇本以《"揭天鼓吹"：弦管为酬壮士情——悼国乐大师彭修文》为题的"情诉"，不仅被换了题，而且好几个地方被断了元气。为了弥补，并

且接续，在此，将原稿中被删除的部分，作些许补叙，以求贯通……。“一个人，将生命的最后一搏，投掷在自己的终生耕耘的土地里。他的死，是幸或不幸？”文章是这样开的头。在谈到彭修文最为引人注目和最具争议的探索实践时，文曰，“对现代民族管弦乐队的探索而言，她无疑拉开了与传统民间乐种的距离。而每一个参与这一事业的人，都想证明自己发扬传统，将传统融入现代。然而，唯其是探索，就难免于歧义和教训。何况重建民族光荣的理想，已经远远超过了任何个人所力图担负的责任，这往往是一个英雄的悲壮。”是的，“东流去的毕竟是大江”，然而，可以欣慰的是，当他唱尽了生命的时候，恰恰是留下了一个使命，一粒再生的种子，和一片喷薄欲出的辉煌……诚如文章以“三说”作结：

仁以为己任，不亦重乎！死而后已，不亦远乎！——夫子如是说；

一粒麦子不落在地里死了，仍旧是一粒；若是死了，就结出许多子粒来。——圣经如是说；

中国的民乐破土而出，她将拥抱整个天地。——彭修文如是说。

也许，就像他的绝笔天唱一般，“揭天鼓吹”——藉天缘，化人怨，还是“揭天鼓吹”—— 中国音乐之天问，音乐中国之离骚……

是的，香港中乐团就这样系着无数人的心，石信之将走，彭修文差了一步，如今阎惠昌将赴任。对此，不管怎么说，是应该到位，还是仅仅补空，阎惠昌是幸运的，一九九七，对任何地方来说都只有一次，但对香港来说，不仅仅只有一次，而且是一个不可多得不可替代的一次。

出了香港文化中心，我这个习惯听西乐的人，倒对中乐产生了一种特殊的情感，兴许，是受到了刚才排练的影响，当然，到头来，还因为毕竟是中国人，果然会有一种永远也开解不了的族系情结，无非是随着年岁而得到不同的启应，这是我这次的一个心得。

临近傍晚时分，我便乘车赴约，前往香港大学与刘靖之博士会面。刘靖之，香港大学亚洲研究中心院士、香港民族音乐学会会长，内地同行都很熟悉他，我跟他的首次见面是在一九九三年二月，由他与吴赣伯先生共同策划的“二十世纪国乐思想研讨会”上，当时，我们之间没什么特别的交往。后来，交往多了起来，彼此对有些问题也有了看法。说实话，倒不是什么共同的看法，而是彼此之间都能以坦诚的姿态相对，有共同看法就相互补充，有不同看法当然针锋相对、寸土不让。他的风格就是不买任何人的帐，这我觉得很好，学界缺的就是纯粹的理辨。当然，这种风格往往也会烙下“得理不

让人"的印记，我这才猜到，为什么内地好多人对他敬而远之，甚至觉得他傲慢的理由了，也许，就是因为他不会做人，不会给人留面子的缘故。但是，他也有他的说法，觉得内地有些人与他交往很世故，常常带有一种功利的目的，关系不纯粹，因此，就没有了真诚可言，而且还带有媚俗的味道。其实，这些都无关紧要或纯粹的好坏，有些就只是个人的一种风格，或者是一种习惯而已。

因为外面到处塞车，他迟到了一会儿。限于下班时间快到，他就先领我去香港大学亚洲研究中心参观，这可是刘的老巢了，研究中心在一幢很敦厚的英式老房子里，没多少专职人员，即使像刘博士这样的兼职人员也不是太多，但就这么一些人，就做了不少事，开会，出书，等等。仅就刘博士出面主持的中国新音乐史研讨会和民族音乐研讨会，就达十余次，而且出了十来本文集。我顿时有一些感慨，相比较内地专业性极强的研究机构，囿于各种条件所限，往往是很难从事，而最为可惜的是，久而久之，人的惰性就会因无所事事而滋长起来。

在刘博士的办公室里，他给我展示了他的工作成果，并任我挑选书籍，可我害怕回程东西太多，不便于行动，就只要了几本。挑选完书后，我们聊起了今后的合作计划，他问我有何好的命题，我建议他继续中国新音乐史的最后二十五年（一九七六年至世纪末）研究，以圆满业已开始的计划，况且，这最后二十五年，对二十世纪的中国历史来说，也是最为丰富的，当然，音乐也不例外。对此，他也有同感。说实在的，对这二十五年的中国历史，我们这一代人是一个绝好的活见证。另外，我自己也有自己的想法，只是一直没时间静下心来做，比如，有这么一个非常有意思的命题，就是《吕骥与贺绿汀——二十世纪中国音乐的历史回望，并跨世纪前瞻》。即以具体的人物作为结构依据，并由此带动具体的事件与事项，来撰写二十世纪的中国音乐思想建设论纲。诚然，相比较而言，以人物来写历史也是最为动人的，况且这二老又是天生的一对。有人挖苦这种现象，说是"猫鼠同乐"，其实，我看也算是一种人文的生态，一种神奇的依托，甚至是一种足以体现中国历史进程的人文机制：耦合相间，互动制衡，谁也离不开谁，谁也吃不了谁。

离开亚洲研究中心，已近晚餐时分，刘靖之在他预约好的餐厅宴请我吃火锅。我们再一次坐在塔楼上，一览无余，夜香港的魅力开始显现。于是，我想起了万家灯火，也想起了天下父母心……

晚餐后，我们又找了一个允许抽烟的咖啡厅，边喝边聊，话题很快便进

入到了当代中国文化问题。其实，从某种角度说，与刘相比，我所接受的正宗的传统的中外文化，都不如他，这似乎是一代人的特性。就像我们现在一说起二十世纪中国学界，就言必称“五四新文化运动”，一说起当代中国学圣，就不得不提到王国维、陈寅恪、钱锺书等等，心中总有一种难以言说的崇敬感。然而，我感到这不仅是一种教育使然，无论是学校教育还是家庭教育，而是一种历史的预设，甚至是一种文化的宿命。就像我纳闷我们的晚辈为什么不爱读书时，竟有人戏言，你们家的书都让你一个人读完了一样。确确实实，对当代中国文化来说，那个年代，就像是为一代横空出世的人所预备的，无论其国学，其西学，都达到了空前的程度，一时间，似乎天下的文章都让他们给做了，而且是做尽了。当然，言必称“五四新文化运动”或者王陈钱等，往往带有一种历史回望的姿态，如果依文化的前瞻而言，我们这一代，对当代历史的“文化记忆”（有别于“文化运作”）则是无可比拟的，因为正是这一代人，不仅观望了文化的拆解，而且还参与了文化的重建。于是，差别就在于，前辈学人是被某种相对集中的系统文化所传承，而后学者则是被吞吐于所有文化的弥漫之中。别一种说法就是，前者，被凝聚的文化力所锤炼，后者，则被文化力的涣散所洗礼。然而，差别在当代并不应该成为问题，因为至今，文化仍然作为当代人唯一的“固定吸引子”，不同者，将在此前提下相互沟通，甚至连对话方式的界限（说话者与听话者）也可因此而模糊。也许，这就是我和刘博士靖之先生之所以可以跨越时限，说到一起的深层原因。

诚然，我们这种沟通还有一个现实的意义，因为我们毕竟处于两地，毕竟还是两种不同制度的产物，毕竟还要对不同的意识形态进行承诺，但作为学者，我们更关心共同的事业，而这确实是可以超越其他的，况且，我们又都是中国人，无非他比我多吃一点面包，无非我又比他多听一点说教，然而，同根同缘则是我们的祖籍。作为香港翻译学会的会长，他可以讲一口流利的英语，但他似乎更看重自己能自在地说中国话，他以根系于传统文化为荣，甚至因此而不屑那些比他小一辈的香港学者，因长期流洋在外，习惯写外文，连中国字写出来也像小孩子似的。我看着他说起这些话来的样子，觉得很有意思，尽管他已经六十开外，但依然十分在意他在别人心目中的位置，他期待我的答复，问我内地学者对他的看法，这时候的刘靖之可真是一点儿傲慢劲也没有了。说实在的，刘在内地学界同仁的印象中，除了前述其个性难以被人接受与习惯外，还有一个问题是在学术观点上相互的抵触，尤其是对“新音乐”的看法，他自认为，他对“新音乐”的看法，是建立在比大陆学者对

欧洲音乐有更加全面理解基础上所形成的一种看法。其实，在这个问题上，我除了赞同他对"新音乐"的定位外，也不太能接受他的某些提法，至少认为，是对当代中国文化的一种误读，有时感到其观点甚至比内地的某些过激言论更加裸露，毫不掩饰。当然，说是与之同流，诚然是一种戏语，我明白他的深层涵义，我也理解长期处于殖民状态下的文人的自尊，他们有自己的呼唤，有自己的合理立场与合法权利，因此，尽管所谓与过激言论同流是一种误会，但客观上则会起到与之合谋的效果，这也是实话。说到此，我觉得他基本上也明白了我的意思。但我还是说，你决没有必要因此而放弃自己的立场，就此而言，我十分欣赏他的一个说法，即各人可以写各人的音乐史，为什么只有一本，还好像是被钦定似的，其实，里面的学术见解，只是政治观点的翻版，不能说明音乐文化自身的规律，或者说，就是一种投合主流意识形态的媚俗之作，因此，作为学者，就应该有自己的看法，并在此基础上撰写历史，如此而已，为什么就不可以多几本呢？我觉得，这真是当今中国社会最缺乏的，也是它处于世界全方位交通之中，与正在营造的"信息高速公路"很不协调的一面。

话说到此，方才品出了一点味，刘博士真是咄咄逼人，好像要把什么都敞开了，捅破了，几乎到了逼问的地步，问我如何对他进行定位，也就是说，他在我的心目中究竟算哪一行家？我没有料到，他会这么认真，但依我的标准，社会身份，即公务型从业者并非合情合理之定位，唯有文化身份，即私有化作业者才系合情合理之定位，因此，我认为刘比较合式的文化身份是音乐史学家和音乐批评家。我觉得他对我的答复还算满意，因为这一定位有比较明确的学理指向，而且，我也明白他生怕别人也把他看作是一个经常出没于交际场合的音乐社会活动家，其实，但就他组织了那么些学术活动（尽管并不仅仅他一个人），其覆盖面已扩及内地、台湾及海外，又主编了那么些文集，真的冠上一个音乐社会活动家的名义，实然也不冤屈，况且，他的音乐社会活动能量实际上也已大大超过他的其他公务活动能量。

出了香港大学，刘博士又开车带我去他家。在他的山顶公寓书房内，他再一次慷慨，任我挑选书籍，但我还是很有分寸，就只要了二本。不过，也足以显露出"食书族"的贪婪了。一本是相关"事"的书，一本是相关"词"的书，或者说，一本是关于历史的，一本是关注逻辑的。对我来说，前者可能看一遍就行，是一种外感的实现，痛痛快快；而后者则需要多读几遍，是一种内功的冶炼，细细慢慢。

由此，我想到很多，难怪富柯对词与物的关系如此青睐，维特根斯坦对元语言的治疗情有独锺，这里，其实都有历史和逻辑的构架，不管是纪，表，书，世家，列传，还是纪传体，编年体，纪事本末体，典志体，会要体，或者类书，再加上专著型的《哲学辞典》(伏尔泰)，知识型的《袖珍神学》(霍尔巴赫)，百科型的《社会科学百科全书》(库珀)，合纵联横型的《西洋哲学辞典》(布鲁格)，创作型的《哈扎尔辞典》(帕维奇)、《马桥词典》(韩少功)，个性型的《三十六个词》(昆德拉)，读解型的《管锥编》(钱鍾书)，集录型的《同源词典》(王力)，以及串珠型的圣经及其经文汇编，套匣型的不断连锁解析(注疏训释解)，等等。可见，不同时段抑或不同区域抑或不同传统的人，都是在上帝制造的“巴比伦事件”的惯性驱动下，又逐渐张扬起了一种“新巴比伦精神”，即又在同一的语境中进行不同的叙事。自然又想到，将要在我手下编著的一本辞典《词与义——音乐人文叙辞今典》，也算是一次造词功能的修复工作。它以[术语/概念]为结构依据，一方面，以纵向的深度模式展示当代音乐学的学科历程，另一方面，以横向的平面方式旁及当代学理研究与人文叙事的理论复合。如同文学创作中以词作为结构依据，以有别于情节、人物、情绪、感觉等因素作为结构依据。由是，以术语为叙事对象，并通过辞典的方式，来撰写当代音乐学的学科发展史。遂，与叙辞入典之同时，术语即被当作一个关涉总体学科建设，乃至具体理论建构的概念模型。通过叙事，对事思诗史进行整合(即事项结构、思想贮存、诗学策略的一次史学复合)，从而回到[元叙事/metanarrative]。并非为了复现英雄史诗的叙事，也不是对当下人文化之“分析时代”进行终结，乃是像《圣经》叙事世界的起源一样，架构一个终极仪式：……起初这样，现在这样，以后也这样……。其中，作为诗学策略，“元叙事”就是要在祛除文明遮蔽敞开存在之原真，和还原意识形态假象(族类，洞穴，市场，剧场)之后，设入原始知识的积累。……在这里，曾经有一天……，一个古老的叙事。既在事实文本，又在文献者。

终于，该到走的时候了，刘博士开车送我下山，一路上跟我说起每年去欧洲度假，在那里听各种各样的音乐会，看各种各样的歌剧和音乐剧，因此，对欧洲音乐文化有较为全面的感受与体验。这我相信，作为一个从事音乐学研究的学者，与其说只是埋头书斋作案头研修，还不如撕破城市的伪装直接触摸田野，或者避开城市的喧闹直接贴近音乐的殿堂，一句话，就是进入我所说的“临响”状态，因为这才是真实的。

按时纪实/八/十二月十四日（星期六）

曹本冶与笔者合影

上午十时，曹本冶博士按时来到我所住宾馆的房间。曹博士，也是内地学界同仁非常熟悉的，现为香港中文大学音乐系的教授，原先还是该系中国音乐资料馆的馆长，香港民族音乐研究会的创会会长。严格说，我们算是上海老乡，尽管他早在六十年代就离开上海，现在还入了加拿大国籍，但偶尔我们还可以用乡音来寻找某种文化感觉。我原来与他见过几次面，但一般都在公众场合，交谈也比较平常，但这些年因主持《中国音乐年鉴》的编辑工作，所以在学术上，常常还是有一些联系。这次见面，算是很正式的了，而且又是处在一个不受干扰的私下空间，可谓难得。

在他的建议下，还是去他的办公室交谈比较敞开，于是，他开了车我们又一起去了音乐系所在地。他的办公室不算太大，但完全看得出是一个私有空间，两边几乎架满书柜，除了书籍，就是音响，还有一台电脑，纯粹一派工作状态。这使我想起，平时太太老是唠叨，说我房间里的办公区乱死了，其实，做学问的人，自有一套秩序，可能按普通人看，是很乱，但我认为这不是乱，读书，写字，只要在此空间内，任何一本书放在任何一个地方，任何一支笔插在任何一个地方，甚至一纸碎片随便仍在一个地方，都是合理的，当然在太太们看来，又都是不合情的。

我们简单寒暄了几句，便开始谈学科取向，学术规范，学理姿态，等等，总之，离不开一个"学"字。不过，由于我们俩的学术方位不完全一样，他是专事民族音乐学研究的，我是以音乐美学为主旁及其他的，因此，话题的中心基本集中在总体的音乐学学科建设上。其间，他向我展示了他的科研计划，我也向他介绍了本所的一些规划设想，以及我个人的近远期计划。在谈到民族音乐研究会的现状时，他很坦率地说，创会期间蛮有起色，最早期的组织成员都是在国外留学回来的博士，而且专业取向比较一致，都是经过了比较严格的民族音乐学的科班训练，后来，还组织过一次中国音乐的国际研讨会，出了一本研讨会的论文专集，同时，也开始在香港以外发展一些区外

会员，但这两年，由于部分成员的外移，以及个别同仁因学见不同引起一些摩擦，所以，作为团体的活动开展得很少，而在这方面，香港民族音乐学会倒是一直在开展学术活动。虽然，导致这种局面并非我们所愿，但确实是有一点遗憾的，好在大家各自的研究行为从来也没有中断，但个体总是有限的，因此，希望今后在一定条件下促使团体活动得以接续。

继而，我表达了本所的希望，作为纯粹的学术交流，除了通过本所与中文大学音乐系的准官方途径，还可以通过本所学人与民族音乐研究会的民间合作。其实，真正能进行长远稳定的交流，我当然更看好后者，就是通过一些共同的或相似的课题，以增强合作的力度，从而取得富有实质性成效的结果。对此，他同意我的看法。

毫无疑问，在未来的学科建设议程上，跨学科研究的比重将会越来越明显，甚至会成为新的论域焦点。尤其，对民族音乐学或者我个人更加关注的音乐文化人类学来说，其各自的学科构架，以及自身的建构，就带有相当的兼容性，绝非单一学科所能所及，再加上其作业的多重品格。就当下问题的紧迫性来说，毋庸讳言，内地音乐学学科建设的运作，目前最为突现的问题，主要就是经费的不足。就此，我向曹博士介绍了本所杨荫浏中国音乐学研究基金的情况，该基金事项自一九九三年下半年开始策划，一九九五年初开始筹建以来，已在一定范围内产生影响，主要来自海外及国内的捐款也有持续增长。作为基金宗旨，就是继承杨荫浏先生毕生从事的未尽之志，弘扬中国传统音乐文化，推进当代中国音乐研究，鼓励广大音乐工作者深入采集、整理、研究民族民间音乐，资助从事中国音乐研究的课题，支持具有重大保留价值的历史文化及民族民间遗产的抢救和整理工作，扶持中国音乐学研究急需的基础学科、新兴学科、边缘学科、交叉学科、前沿学科、复合学科的建设。

交谈中间，当然难免会涉及到“九七”的问题，除了对香港回归表示欢欣之外，与其他人不一样，曹先生的某种担心和忧虑非常现实，其中，最为担忧的是，有些学界同仁已表现出了某种与自我身价不相称的态势，也就是说，原本该有的专业关注，随着“九七”日益临近而开始发生位移，而位移的方向则正是与其专业极易抵触的社会事务，甚至政治领域。一则，他对此很惋惜，二则，他也有一种不安。对此，我表示了充分的理解，并开始重视他的看法。当我问到他的今后打算时，他似乎早已成竹在胸，回答说，作为一个学者，没有其他的选择，就是把自己的事情做好。顿然，我感到了一种

学者自重的增加，并产生了一种由衷的崇敬感，以往在别人看来，曹本冶很清高，现在我倒是有了一个新的领悟，这是他非常看重自己使然。

果然是这样，知识分子因其历史地位、社会角色、文化语境的特殊存在，几乎有史以来，没有不感到孤独的，因此，渴望"同情"就似乎成了一个伴随知识分子历程的文化派生，然而，作为知识分子之大忌"媚俗"，则又正是在其渴望"同情"的同时而滋生的，由此，就又成了一个缠绕知识分子历程的文化寄生，两者合而为一，就像是一根旋转的自轴。于是，说谎，自欺，以至最终，既不能承受历史之重，也不能承受生命之轻。确实，人是需要有一种精神，至少，有一个姿态。就此，使我想起曾经在一九九〇年，假"第三中国音乐学界"之名，行"音乐学科建设"之实，并以此为主导目标与主要动力，即通过"改过自新"(改变以往，自我更新，舍弃旧约，从新立约)，成就起绝对独立的主体意识，和尽可能完备的学术品格。

中午，曹先生宴请我，他的博士研究生罗明辉小姐作陪。

是日下午，有约在先，我将前往位于九龙尖沙咀的海员俱乐部，去观摩明仪合唱团的排练，然后去香港大会堂，听罗永晖先生的女儿罗咏媞的大提琴演奏会。在九龙尖沙咀找到了海员俱乐部，在三楼的一个餐厅里，明仪合唱团正在排练圣诞音乐会的节目，此时，费小姐还没有到，她的一个老团员，现在也兼任助理指挥之一的王小姐，我们以前见过，正在指挥合唱团练唱。不一会儿，费小姐来了，她坐在指挥台上，时而用粤语说几句话，时而用西文提示一下表情或速度，没过几遍，排练就结束了。在排练休息和结束的空隙时间，我向两位负责团务的先生、小姐，问了几个问题，主要是问合唱团的基本情况，他们说，团里的成员都是业余的，每个星期有一次排练，都是利用工余时间，每年有各类演出活动多场，甚至有时加盟专业团体一同演出。合唱团的活动很稳定，人员流动不大，大家一方面是有兴趣，另外，也有一种责任心，而且大家长期在一起，都感到很愉快。我听了以后很感动，因为我多年前曾经在上海的一个区少年宫供过职，同样是业余音乐活动，但经常很难持续稳定，不是今天少这个，就是明天少那个，最后的关系几乎蜕变成了老师追着学生跑，所以整体水平总是没法提高，大部分也就是玩玩而已。

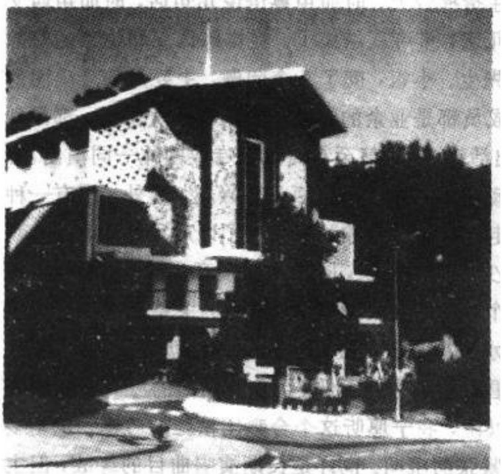
说实在的，这个业余合唱团的水平并不低，至少与内地的专业合唱团相比，几乎毫不逊色，甚至可以说，我宁愿听这个合唱团松弛的吟唱，也不爱听内地一些著名专业合唱团紧张的吼叫。也许是长期演唱曲目的缘故，但主要我看还是演唱风格上的差异。这么多年来，内地的演唱几乎已形成一种固

定的风格模式，就是声音很紧，追求力度，但却失去了音乐抒情的流动，柔缓的洋溢，因此，层次感就大大的有所消减，只有板块般的亮相或撞击，而没有弥漫状的忽隐忽显，以及能够渗透到各个角落的充盈。当然，我的意思并非要放弃尖锐，有力度的风格，只是说，可以多一些别样的演唱方式和风格类型。

吃完晚饭后，我和费小姐便匆匆赶到香港大会堂的剧院，已经晚了一些时间，音乐会刚刚开始，但我们只被允许站在最后，等待幕间入座。曲目除了浦罗高菲夫和亨德密特的作品算是比较现代的之外，其他都是古典的，有罗卡泰里、舒曼、萧邦的作品。罗小姐的大提琴确实拉得很不错，技术很过关，干干净净，几乎不带杂音，表情也恰到好处，一点不作做，很有分寸。而且，最不易的是，这么小的年纪，已具备很良好的室内乐感觉。这一点，内地的孩子似乎从来没想过，只知道独奏，个人表现为主，殊不知，真正优秀的演奏家，必须具备互向协作的素质，由此，才可能达到最佳的表现效果，大师往往也是从中摔打滚爬出来的。

按时纪实/九/十二月十五日（星期日）

早就从崇基学院这个名字上感觉到，这是一个基督教学校，或者至少是与基督教有关的学校，果然是这样，所谓“崇基”，就是崇敬基督的意思。而



香港中文大学崇基学院礼拜堂

且，在学校里待了近十天，也感染到了些许基督教文化的影响，一个例子是，在学生宿舍，几乎每天（免费）散发光大基督教思想和道理的小册子或者宣传品，就我所拿到的，除了中外文的《圣经》外，还有：《黄金机会——把生命从负变正》，《“进化论”与神的存在》，以及《乐：祝你快乐》，《活：果真复活？》，《事：复活——铁一般的事实》，《绝：绝处逢生》，《命：

青少年朋友，请珍惜生命！》，《善：一杯橙汁导人向善?》，《爱：到底的爱》。这使我想到，作为一个制造"社会智慧"的基地，大学理应担负起对人的全面教育，不仅传授知识，并且规范行为，再而灌注美感。再进一步，处于人文化时段，并终将跨入自然的人文化时段，人应该在几近极限之际，寻求新的存在方式——一方面，还原感性方式之感受，知性方式之体验，理性方式之认知，灵性方式之觉悟；并以技理—技统，法理—法统，学理—学统，道理—道统，复合人之本原系统。另一方面，在上帝的圣殿里做一只羊，在世俗的田野里做一个牧羊人，既敬畏神圣，又崇拜自我。想到此，我几乎有些陶醉，就像上帝旨意正在彰显，这是一种极度自然的享用，也是一次极度自由的仲裁。

今天是主日，也就是礼拜天。几天前，就想着要在香港做一次礼拜，正好，在中文大学音乐系的旁边，就有一座礼拜堂。所以，上午十点半我便准时去那里做礼拜。这座礼拜堂不小，楼上楼下大约可以坐五、六百人的样子，那天，做礼拜的人很少，坛上坛下加起来大概也只有二十人左右，但是，凡在礼拜堂里的人似乎都怀着一种虔诚，于是，自然被笼罩在一种特殊的，宁静的，神的语境之中，那天的宣道题目是"我在这里，请差遣我"(Here Am I，Send Me)。只可惜，这里的一切宣讲，用的都是粤语，我是一点也听不懂，于是，就只能感染一点气氛了。

说到宗教文化，其实，它并非与世隔绝，因为它已经与上帝隔了一层，因此，它同样会有属于俚俗凡间的情怀，也同样有自己的社会参与姿态。不仅基督教，我相信其他宗教于此，均是相通。再一个例子，藉着是日宣道题目"我在这里，请差遣我"，该校校牧刘子睿先生，在是日崇拜程序表的背面，发表《校牧感言》："上主可以差遣谁呢?"，正好与几天前的香港"特首"推选有直接的关联。在此录下，以供见证——

第一任特区行政首长应该已于日前"顺利"选出，代表著香港踏入新的阶段。特区行政首长无法由普选方法选出，确实是一件令人十分遗憾的事。香港人在极为无奈的情况下接受这残酷的政治现实，相信有不少人士已抱著顺民心态，只期望未来特区的"父母官"能够尽量公正贤明，便心满意足了。教会过去亦曾扮演过"顺民"的角色，不过今天的信徒群体，是否对政治问题噤若寒蝉，抑或重新强调先知的职份，将继续会是我们如何去实践信仰的严峻考验。我们的抉择，定必为后世历史所审判或传颂，我们准备好了吗?

离开礼拜堂，我便赶往早就想要去的香港海洋公园。听人说，不到海洋

公园，就不算到过香港，我相信这样的说道，因为香港确实也是一个娱乐的天堂。

到海洋公园的时候，已经过了正午时分，因为听说海洋公园很大，至少要玩一天，所以也来不及吃饭了，匆匆入门便依着地图开始走动。确实，公园占地很大，而且项目繁多，真是适合旅游休闲的，既有孩子可玩之处，也不乏大人在紧张的工余之后，来这儿疯一疯。因时间关系，除了在必经道上沿途观光、走马看花外，我只好挑了几个重点，而且都算是带一点冒险的项目，比如，超动感影院，疯狂过山车，太空摩天轮，等等。那可真是要一点胆量，不仅惊心动魄，而且真有一点“末日”之感，真的，在那几分钟的过程中，你会感到除了自己还在，其他一切对你都毫无意义。一天下来，很累，回到中文大学已是晚上。

按时纪实/十/十二月十六日（星期一）

上午十时至十一时半，在学校的逸夫书院大讲堂，有一个讲演会，由香港中华科学与社会协进会和香港中文大学联合主办，由香港大学、香港科技大学、香港理工大学、香港城市大学及香港浸会大学协办，邀请中国科学院院长周光召教授作科学演讲，讲题为《中国科学发展的历史与展望》。

在一个大约可容纳近四、五百人左右的会堂里，听讲者大概也就在五、六十人左右。在简短的欢迎仪式之后，演讲便正式开始，通过文字和图片的投影对演讲进行辅助。演讲内容包括：一、灿烂的古代科技史，二、深刻的教训，三、现代科学在中国的兴起和留学生的作用，四、新中国成立后科学技术事业的发展，五、而今迈步从头越，六、展望。其中，在“深刻的教训”中，谈到了几个原因：长期的封建统治，使中国社会满足于自给自足；古代未建立独立的大学和研究自然科学的机构；古代知识分子在重视整体辩证思维，善于作综合判断的同时，没能发展深入的数量分析和严格的逻辑推理，也没能发展进行实验和分析归纳的科学方法；古代社会不重视自然科学和技术，从事者受人歧视；囿于自我中心意识，缺乏迅速吸收外来先进科技知识和文化的要求。在谈到展望部分时，提到：要有稳定的尊重知识、尊重人才、求实创新的社会环境；要有对科技强烈的社会需求；要有多渠道的充分的经费支持，能提供先进的仪器设备和体面的生活条件；要有一支献身科技、奋力拼搏的科研队伍和一大群热爱科学的青年；要有装备精良、学风严谨、思想活跃、团结协作的科研基地；要自尊，自信，自强，善于学习跨越，勇于标

新立异，以我为主，迎头赶上。

演讲结束之后，又有半小时的公开发问和答复。然后，所有参与者去用茶点。

听了周光召教授的演讲，我又有一些感慨，在内地，现在基本形成这样的轻重阶梯，自然科学为先，社会科学为次，人文科学（包括艺术科学）再次。听演讲的意思，作为龙头老大的自然科学，尚且也处在困难的境地，但它毕竟可以转换具体的实际价值，而社会科学再艰难，国家毕竟还需要它来为自己的社会价值承诺进行意识形态辩护，那么，轮到人文科学或更小的艺术科学呢？就慢慢走吧，不自生自灭，也自生自长，在近阶段是不会有很大转机的，很悲哀，但很现实。我倒是很明白，就为那些还为此有幻想的人难过，他们过于执着，几近愚顽，有一种被欺骗的感觉。其实，澹泊一点没什么，不仅便于独立思考，而且还能明志，宁静作为知识分子的终身相随，也不冤屈，再说还可以致远，怕就只怕自我尊严的自我瓦解，因此，在自尊、自信、自强之后，还应加上自爱。

当代学者认为，现代社会或者后工业化社会，是一个资讯（documentation）的社会，一切人文化的产物，或者说文化物，都可以通过资讯的手段摄取，而网络的公开化与透明度，又是没有界限的，于是，国界，掠夺，侵占，霸道，也许有一天，真会成为历史的陈词而进入博物馆。诚然，这一切可能导致文化的一体化，显然，又有悖于"巴比伦精神"的，上帝变乱人们的话语，目的就是为了使人们说不同的话，那么，科学果然是同一种语言吗？抑或，难道真的与其他语言相抵牾吗？进而，只能是唯一的终极语言吗？毫无疑问，在经历了"巴比伦精神"的洗礼之后，人类在自己心中，已建立了足以抵御"单一语法格式化"的"心头词典"（mental dictionary），并有望在此前提下倡导"新巴比伦精神"，即在充分个体性和私有化的基础上，再说同一种话语。

下午，作为临走前的收尾事宜，由罗明辉陪同去沙田邮寄在香港各机构访问中所得资料。晚餐后，她又陪我去崇基图书馆参观。据陈永华介绍，崇基的音乐藏书量在香港是最多的，进去看看，果然还真是不少，尤其是外文的音乐书籍，当然，中文的图书就远不如内地的音乐图书馆多了。

按时纪实/十一/十二月十七日（星期二）

上午是我在香港的最后半天，一到学校，本就想到去学校的学术交流处作一个礼节性的拜访，后来由于时间的关系，又有人建议不用去。但我总觉

得不合适，因为从程序上讲，我的访问毕竟是由学术交流处签发的邀请，礼貌起见，也得见个面，说声谢谢！不同的只是，原先该是第一程序的礼节性拜访，现在倒成了最后一个节目了。

在去之前，多次听罗明辉小姐说起，在学校几乎所有来自内地的学生和学者，都盛赞该处主任伦炽标博士，说这些年，经他签发来中文大学进行学习和访问的内地学生与学者，不下万人，所以大家建议为他授勋，以表彰他为两地所作出的贡献。听到这些，就更使我怀着一种敬意去见他了。见到伦博士，倒是一个十分平常的人，不仅平易，而且也不像场面上的人，办事认真不用说，即使待人接物，也有一种传统中国的风范，因此，让人感觉，不仅踏实，而且可靠。我除了再次表示谢意外，主要是以本所的名义，谈谈今后与该校音乐系之间的深入交流，他的话不多，可能在有的人看来也不中听，他认为这种交流在原则上是没有问题的，关键是要找到合适的途径，以使得这种交流真正富有成效。我非常赞成他的意见，两地的交流绝不能搞成只是单纯的观光，因此，只有对真正可推进事业发展的人，对真正能取得实质性进展的事，方可说一声OK！

随着"九七"的回归，从数量上说，各种交流是会越来越多，但从质量上说呢，不仅未必，而且也是令人担忧，一旦形形色色的观光者大大没过于实实在在的工作者，结果将会变得十分滑稽，这是一种恶性的吞食。

陈守仁、余少华、徐英辉、罗明辉与笔者合影

从学术交流处出来，算是完成了我访问香港的所有正式程序。中午，余少华请我吃饭。说起来，还是时间太短，和余少华谈得太少，和陈守仁也几乎没有谈，罗炳良教授只是打打照面招呼一下，最遗憾的是，那个胖胖的，永远笑咪咪的韦慈朋(Witzleben，John. L)，竟然也因为不凑巧，始终没有见到。看来是人缘未尽，只好说再会了。

就这样，我与余少华、陈守仁、徐英辉、罗明辉诸位告别之后，按原路通过罗湖回到深圳，又再回到广州。晚上，与广州的音乐同行赵宋光、罗小平、周广平、黄虹、陈浚辉诸君共晋晚茶，共话学是。是夜，远眺星海音乐学院前方，高楼耸立的中天广场，只有一种感慨，但愿中国和她的音乐事业，在世界及其文化的，广袤无垠的天际线下，如日中天！

第二天，搭乘南方航空公司的班机回到北京，于是，就这样回家了。

不算多余的结语

就在我回到北京不久，也就是"九七"之前的最后一个圣诞节的第二天，一九九六年十二月二十六日，我从他人的一个汉显寻呼机上发现了一条消息的发布：新华社快讯——（一）3.《中国音乐年鉴》将首次收入有关香港的资料。这一发现，使我感到非常的意外，更不知道这一信息是从哪里发射出去的，因此，我把这一消息的发布看作是对我香港之行的一次"神秘回应"。我想，无非有这样几个可能的途径，一在于我自己的发布，当然，这一可能可以排除，因为我并没有向任何官方的，或者非官方的正式传播媒体透露过我的行程；二在于香港方面的发布，这一可能性最大，由此可见，香港同仁对我访问的重视；三，当然，也不排除另有渠道对我行踪的观测。不管怎么说，这对我来说都是一个很大的安慰，而更加重要的是，它表明了《中国音乐年鉴》作为对当代中国音乐的唯一志述文献，其史学权威性之所在，以及在境内外的广泛认同。

十天，很短暂。但基本已有一个方方面面的概观，尤其对专业音乐界而言。唯一遗憾的是，原计划，囿于各种条件所限没法完全兑现，特别是，想对民间传统乐社作一访问，以及对最具香港商业化品格的大众演艺圈作一闯荡，也均因时间或联络上的原因，而成了"未完成"，只好以后再伺机补录了。

时隔将近两个月之后，再来写这一份报告，应该说，已经形成了必要的历史距离。依照同样的尺标来考量，究竟真实与否？报告写到此，似乎早该作结了，但突然又有了一个回忆。记得三年前，我在一份报告中，曾经提到了一个概念，就是香港人的"九七情结"。当时的一个认识，就是这个"情结"并非文化使然，也不单纯是社会心理问题，而是其他更为复杂的历史与现实原因。但除此之外，似乎就再没有什么明确的答案了。今天，再来看这个问题时，好像依然有些无从断言。也许，可以言说的，恐怕，只有这么一件事，即不管在"九七"即将来临前夕，人们对此，或有所期待，或有所顾

忌，或有所兴奋，或有所担忧，或相互合谋，或各自打算，但是，有一点倒是一致的，那就是，都会有一种从旧秩序解放出来的“扬眉吐气”感，或者说，真是有一种“中国人从此站起来了”的自豪感。

很显然，“回归”已成为提前了的“当然”。而余下的问题是，何以持续稳定？随着“九七”倒计时的愈益减少，这一问题会愈益突现出来，而成为未来香港社会的意识主流。细心的读者可能会发现，本报告所记者，其字里行间，有意无意中所透露的种种显性或隐性信息，就正是如此。然而，所有这一切，均非官方倡导，又不用戴任何假面舞具，一切都来自人的真实。因此，个体性与私有化的色彩就自然占据了主导，各说各的，各做各的，终于，无形中成就起了一个由全社会公众参与的广场节日。

就此，我想到了俄罗斯文学理论家M. 巴赫金在其《弗朗索瓦·拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时代的民间文化》导言中所说，它们显示了看待世界、人和人的关系的另一种角度，绝对非官方、非教会和非国家的角度，就像整个官方世界的彼岸建立了第二世界和第二生活。进而，在此狂欢节上，人们不会袖手旁观，不仅就在其中生活，而且是大家一起生活，因为从观念上说，它是全民的。人们无法躲避它，它既没有空间界限，也没有其他生活可以替代，而且在此期间，人们只能按照狂欢节的（自由）法律生活。可见，任一权威，都可能在此期间被当做取笑的对象，解除了禁忌，消解了秩序，以往的尊严被中止，传统的规矩遭蔑视。由此，就在这瞬间，狂欢节仿佛是庆祝暂时摆脱占统治地位的真理和现有的制度，仿佛是庆祝暂时取消一切等级关系、特权、规范和禁令。于是，又成了真正的时间节日，人人参与，并不断生成、替换、更新的节日，再与一切永恒化、一切完成和终结相敌对。普天同庆，包罗万象，正反同体。

诚然，作为一个来自内地的旁观者，不会有与之完全相仿的体验。但我对他们的所作所为、所思所慕，完全有一种文化意义上的认同感。因此，在我提前确认“回归”的当然，并亲身经历“平稳过渡”的时限在日益缩短，以及不再怀疑“权力真空”是否不会被填补的前提下，也同样确认以上，带有浓厚民间文化意义的广场节日，将随着历史的推移而持续。

遂以《别一种狂欢》加冕。

一九九七年二月十五日

香港回归祖国倒计时一百三十六天

写在燕东新源里

一则言不由衷的补纪

不料，就在这份报告才休笔五天，今天早晨八点，通过中央电视台新闻惊悉，一个特大讣告——**邓小平撒手人寰。于一九九七年二月十九日二十一时零八分在北京逝世**。

被称为"中国第一广场"的天安门前，降半旗志哀，中国正式开始进入"邓后"。

果然，几天前的预言，真的被应验了？一个属于我们的时代，就此终结。

果然，天象也为之动容，日全食与海尔·波普慧星，将同现/一九九七年三月九日，这是需要相隔二千四百年才能得以重现的一次天文奇观。

哭邓公，别小平。

在即将跨越世纪交替的时刻，在即将迎来第三个千年之际。

一九九七年二月二十日早晨九时补纪
香港回归祖国倒计时一百三十天
写在燕东新源里

附后补述：
香港有关音乐/艺术机构

韩锺恩　整理

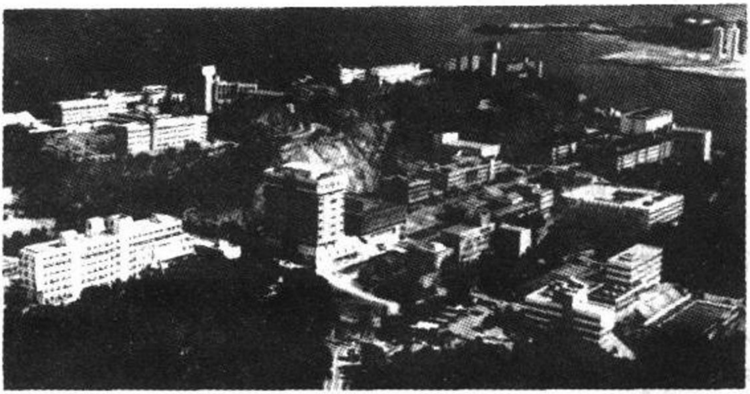
【案，以下，附后补述部分之内容，其原本资料（以一九九六年印制文本为准），均为被访问机构或者个别人士所提供，并根据笔者当时收集之材料综合编写。在此，一并致谢！】

附后补述/一/

香港中文大学音乐系/

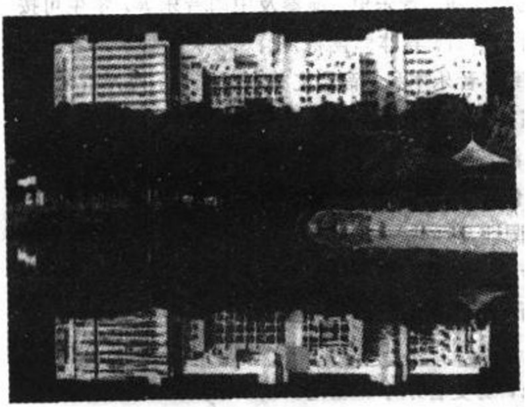
The Chinese University of Hong Kong Department of Music

香港中文大学有四所成员书院：崇基学院（一九五一年创立），新亚书院（一九四九年创立），联合书院（一九五六年创立），逸夫书院（一九八六年创立）。除此体制之外，另设置有七个学院：文学院，工商管理学院，教育学院，工程学院，医学院，理学院，社会科学院。学校采用“学科为本”与“学生为本”的双元教学法教育学生。后一体制之学院，通过学系负责“学科为本”教学；而前一体制之书院，则负责“学生为本”教学，以及教牧辅导和宿舍管理事务。根据一九九五年至一九九六年统计，学校现有学生一万三千



香港中文大学

多人，其中，包括全日制本科生九千多人，兼读制本科生一千多人，研究生二千多人，特别生一百多人。



香港中文大学崇基学院

音乐系所属大学文学院与崇基学院，成立于一九六五年。具双重属性。地处校园下方的许让成楼内二层与三层。

其课程特色为：全面设计而中、西乐兼备的课程使同学将来在工作上能胜人一筹。充分而广泛的课程内容则提供稳健的基础，使同学能进修任何一门音乐专科的研究院课程。

现设有全日制及兼读制的博士、硕士（为香港唯一颁授音乐博士及音乐硕士衔的学府）及学士学位课程。除学科外，系内还有管弦乐团、古乐团、合唱团的设立。

系内现有西洋音乐书籍及乐谱二万多本，订阅期刊一百多份，西洋音乐唱片、镭射唱片及镭射影碟一万多张；中国音乐资料馆内藏有音乐书籍五千多本，唱片一万多张；视听资料收藏量为香港之冠；另有电子及电脑音乐室，

管风琴、钢琴四十多架，并收藏东南亚民族乐器及欧洲仿文艺复兴时期的乐器，同时有中国、韩国、日本、印度及中爪哇民族乐器数百件，其拥有的一般中西乐器达数千件。除此之外，还藏有日本作曲家乐谱四百多本，加拿大作曲家作品三百多件，粤剧藏品七千多件，香港作曲家乐谱四百多本，西洋音乐的十五世纪手稿及本世纪二〇年代的中国音乐唱片等。

系内毕业生除了继续在海外攻读硕士、博士学位外，也有任教于美国、香港等地的大学或艺术院校，还有任职于香港电台、电视台、音乐事务处、教育署及其他艺术或行政机构，也有从事专业演奏及作曲工作的。

学生修读范围，除一般中西音乐基础科目外，专研范围包括理论、作曲、演奏、西洋音乐史及民族音乐学（中国音乐）。系内全日制学士学位课程，一般年限为三至四年；兼读学士学位课程，一般在修读科目与年限上，均少于全日制。系内开设的硕士及博士学位课程，专攻范围包括作曲、民族音乐学、历史音乐学及理论研究等。系内现有学生（以一九九六年末计），全日制本科学生七十六人，兼读制本科学生七十一人，研究生二十一人。

系内学科主要分为理论及作曲、音乐史、演奏及中国音乐等。学生可按个人兴趣自由选择任何组合的科目。具体修读科目有（以全日制学士学位为例，课时、学分略）：合唱训练，音乐术科，音乐之材料与结构，西洋音乐史，曲式及音乐分析，听音训练，中国音乐历史及理论，世界音乐导论，专题研读，演奏，室内乐，当代亚洲音乐，二十世纪音乐材料与技巧，圣诗学及比较礼仪音乐，作曲技巧，对位法（调式），作曲，中国器乐专论，中国戏曲专论，音乐学导论，对位法（调性及现代），配器法，音乐分析专论，乐器教学法及作品研究，中国民歌专论，中国说唱音乐专论，西洋音乐史专题，电子音乐，指挥学，中国音乐历史专题，记谱及分析概论，中国音乐专题研究。

博士学位课程有两类，一类是音乐博士，仅限于作曲；一类是哲学博士，包括民族音乐学：中国音乐，历史音乐学，理论。硕士学位课程结构，同上述博士学位课程。

艺术实践也是该系教学所不可或缺的项目，比如，崇基合唱团的成员就是以音乐系的主修生为主，能演唱西洋经典作品，并在香港地区有一定的影响。此外，校内还有管弦乐团，由校内学生、校友及教职员组成，也曾参与香港地区其他乐团的演出。

系内现有专任学科教师：（1）教授——陈永华（系主任兼研究院学部主任，博士，作曲），罗炳良（博士，理论及作曲），曹本冶（博士，民族音乐

学），芮克（Ryker，Harrison）（博士，西洋音乐史）；（2）副教授——区信姬（Olson，Greta）（博士，西洋音乐史），韦慈朋（Witzleben，John L.）（博士，民族音乐学），陈守仁（博士，民族音乐学），陈伟光（博士，作曲），黄张惠玲（兼读制学士学位课程主任，博士，音乐理论）；（3）助理教授——余少华（博士，民族音乐学），McCellan Michael（博士）；（4）高级导师——包黛诗（Botelho，Teresita）（硕士，钢琴演奏）；（5）兼任教师——纪大卫（MBE，教授，香港演艺学院院士），陈锦标（香港大学音乐系讲师），麦伟铸（香港演艺学院电子音乐中心主任），谭静之（建道神学院圣乐系主任），郑新文（香港电台第四台台长），叶咏诗（香港管弦乐团驻团指挥）；除此之外，另有一百多位兼任声乐、中西器乐的导师，大多拥有硕士或博士衔的专业演奏家，其中亦有香港管弦乐团或香港中乐团的成员。

在教学的同时，该系教师也从事诸多科研工作。在我访问过程中，了解到目前比较大的科研计划有两项：一、粤剧研究计划，由陈守仁博士主持，此计划是在一九九〇年有关中国戏曲研究工作（统筹粤剧、潮剧及福佬剧资料的收集、分析及出版研究）基础上的专门化深入，旨在有系统地收集相关资料，并进行整理编辑，出版研究成果，同时利用所得资料，协助粤剧的推广工作；其经费主要来源于学校（作为学校的一个财政独立单位），另外，先后得到外界的资助，尤其在一九九三年得到香港任白慈基金会捐赠港币二百万元作为基金；该计划至今已六年，共出版粤剧著作十本，发表学术论文十三篇，举行十一次研讨会和讲座，并在广州和香港多次进行实地考察、培训工作，在香港十多个中小学进行示范推广；与此同时，还致力于收集资料，包括录音带、录影带、唱片、剪报、幻灯片、图片等，在大学内也以多种方式进行介绍；作为未来的计划，将举办国际研讨会及粤剧新作品演唱会，协助有关机构进行演艺人才的培训，继续编辑出版研究资料及其成果。二、中国传统仪式音乐研究计划，由曹本冶博士主持，此计划于一九九三年发起组织，重点对中国的道教、佛教、儒教、少数民族宗教等仪式音乐和宫廷仪式音乐进行系统的收集、整理和理论研究，并计划出版《中国传统仪式音乐研究》学刊，每二年召开一次国际性的学术会议；目前，第一阶段（1994—1997）的计划已经实施，专题为“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”，并荣获香港研究资助局六十万元港币和台湾蒋经国国际学术交流基金会一百六十万元台币的资助；该项计划已有国内外二十多位学者参与。

以上为音乐系大概情况，其他可参见本书人物专访栏目中，编辑部记者对该系主任陈永华教授的采访报告。

附后补述/二/

香港中文大学图书馆系统及其大学图书馆

大学图书馆系统广泛收藏自然科学、社会科学和工商管理书籍。其中，崇基、新亚和联合三个分馆藏书各有特色。崇基图书馆收藏大量音乐与宗教之图书，新亚图书馆收藏中国文学、艺术及哲学书籍，联合图书馆则有香港资料藏书及丰富的中国现代戏剧特藏，医学图书分藏于大学图书馆及李炳医学图书馆，建筑图书馆收藏有建筑技术科目及环境学等图书，电子资源中心拥有最新资讯科技及教学设施的自学中心。

香港中文大学大学图书馆

整个大学图书馆系统，包括以下服务：流通服务，特藏图书服务（特定参考书，显微资料，善本书，毕业论文，参考服务，馆际互借，视听资料服务，使用大学教育资助委员会属下各院校图书馆，影印）。

作为整个系统中心的大学图书馆，地处校园中心，总面积七千九百九十平方米，高五层，库藏四十万册图书，可容纳五百名读者。同时，它也担负全系统书籍、期刊的采购及统一编目。其库藏包括以下几个部分：参考资料，光碟资料库，香港政府出版刊物，期刊，报纸，特藏书库，视听资料，等等。

附后补述/三/

香港管弦乐团/ Hong Kong Philharmonic Orchestra

香港管弦乐团可追溯历史很久远，有记载称，早在十九世纪下半叶或十九世纪末就实际存在，经过了长达近一个世纪的身份辗转，于一九七四年正式转为职业化乐团，并以香港文化中心为基地。乐团采取国际通行的演出季

香港管弦乐团

制度，每个演出季从每年的九月开始到翌年的七月为止，长达四十四个星期。在每个演出季中，将举行一百多场音乐会，仅以九五/九六演出季为例，总共演出达一百八十二场。乐团由九十多位来自十多个国家的乐师组成，现任音乐总监兼指挥艾德敦，驻团指挥叶泳诗，驻团作曲家陈永华。现任音乐总监艾德敦于一九八九年被委任，曾与世界顶尖乐团有合作，在英国及欧美享有盛名。在他的领导下，乐团的发展很快，现已成为亚洲地区首屈一指的音乐团体，曾被《远东经济评论》形容为“东南亚音乐界的天之骄子”。

乐团的目标是——一、演奏达国际水准的古典音乐，以丰富香港人的文化生活；二、推广古典音乐，提高香港市民（包括青少年及成年人），对古典音乐的兴趣；三、确保市民能以合理的票价享受高素质的演出；四、策划多元化但平衡的节目，以扩阔香港人的艺术领域，节目包括：1. 极受欢迎、耳熟能详的曲目——用以拓广听众及提高票房收益，2. 其他古典曲目——以满足经常出席音乐会之听众的需要，3. 由世界各地作曲家（包括香港作曲家）创作之当代音乐；五、在国际间负上香港文化大使之任务；六、履行其他可延伸香港管弦协会的目标之任务。

由此目标，作为具体的运作与实施，此以九五/九六季报告为例，为香港及海外逾十五万人次提供了高水准音乐节目，在季内四十四个星期，不但与多位国际知名的客席音乐家进行合作演出，更推出了多个重要的外展活动计划，完成了四张镭射唱片的录音（全部为史达拉汶斯基作曲或编曲的作品），并首次赴美国、加拿大进行巡回演出。其中的外展活动有，管弦乐团在各种场合免费举办了十三场学校音乐会；铜管乐小组、木管乐小组及打击乐小组，为三十八个本地学校演奏每次为一小时的免费音乐会；两队弦乐合奏组为本地二十八家医院的病人、职员及探访者举行每次一小时的免费音乐会；推出

“青少年听众”计划，进行会员的招募；定期开展讲座、研讨会、工作坊、报纸课程、乐季巡礼、音乐会前讲座、会晤演奏家等活动。

附后补述/四/

刘诗昆钢琴艺术中心/及香港几大琴行的业余钢琴教学

刘诗昆钢琴艺术中心，由钢琴家刘诗昆创办并主理，自一九九二年三月开办，目前系香港师生人数最多的钢琴音乐学校。招收初学、一至八级与更高级的钢琴学生，并招收各级别小提琴、乐理、视唱练耳、键盘和声学生，另设有儿童音乐班。

现有教师近百位，主要来源于：自美国、法国、日本的特聘教师，中国文化部自北京、上海的选派，自香港的聘请。其中，有相当知名度的钢琴演奏家及教授，有国际音乐比赛获奖者，有各地资深教师或演员。该中心钢琴课分为三种班别，即由相当知名度与相当专业资历的钢琴演奏家或教授执教的精英班，由中外高等音乐院校有长期教学资历与丰富教学经验的钢琴教师执教的教授班，由取得必要学历并具备一定教学资历与经验的钢琴教师执教的普通班。中心授课，一律使用全新 CROWN 名牌钢琴。

该中心经常举行各种学生音乐会及比赛会，给学生以登台锻炼、表现、争荣的机会。近年来，由该中心培养的应考英国皇家音乐学院各级考试的学生，每年的合格率均占百分之九十五以上，其中获优良级高考分者甚多，比率也为香港罕见。

中心自创办以来，以公认之教学水准高、学生成绩优异，而受到社会各方面的关注和赞誉。其发展迅猛，目前已由创办时一间学校发展为五间学校，另外，已在北京、天津开办了分校。今后，将计划在香港及加拿大、新加坡、内地其他城市分别开办分校，使中心成为一个跨国际的联销网式的钢琴音乐学校。

在此，值得一提的是，在香港，业余音乐教育主要有赖于遍布全香港的大小数百家琴行，也就是说，那些以销售钢琴为主业的琴行，也具备进行业余钢琴教学的功能。其中，比较著名的有：通利琴行，乐声琴行，曾福琴行，礼顿琴行，等等。它们有以下几个共同特点：一、性质相同，都是商业机构，以出售日本、欧洲名牌钢琴，以及各类西洋乐器和乐器保养品、零件为主，除外，还出租各类乐器。二、规模类似，上述几大琴行除有总行外，均在全香港（港岛、九龙，新界）主要的商业区开设有四间或四间以上的分行，分行规模大小不等。三、琴行内设置琴房，上述琴行虽属商业性质，但均设有琴

房，专为一些家里没有钢琴的学生提供练琴的场所，并聘请一些通过英国皇家音乐学院规定的业余钢琴考试八级的成人在此任教，琴房多少不同。四、琴房的特殊用途，琴行中所设琴房，除上述两种主要用途外，均有一个特殊用途，即在每年八月至十二月被定为英国皇家音乐学院在香港进行小提琴、钢琴业余考试的场所，每年由英国皇家音乐学院派多名教师亲自督考，每场考试均由一人担任评判。

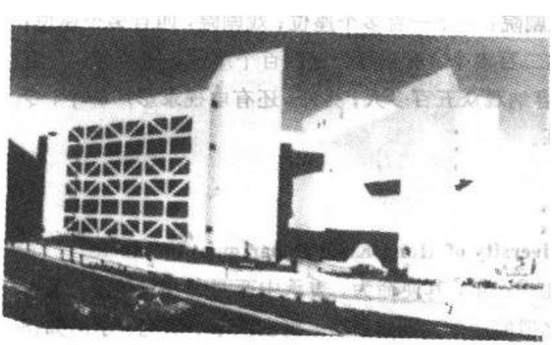
就内容而言，香港的业余音乐教育主要是迎合英国皇家音乐学院（The Associated Board of the Royal School of Music）规定的考试内容而进行的。其中，最主要的是钢琴和小提琴，不论学习哪一种，均要学习乐理和视唱练耳。其考试项目有（钢琴与小提琴相同）：钢琴、小提琴考试（The Examination of Pieces for Piano or for Voilin）（三首乐曲及基本练习），视奏（Specimmen Sight-Reading Tests），听辨（Aural Tests）（打节拍，听唱，听片段回答问题）。其考试等级有：一至八级，另有九级及文凭级；如果考六至八级，须先通过五级乐理考试；通过八级考试者便有资格从事教学；九级及文凭级考试内容则更多，此略。其考试教材，每两年淘汰一次，每年均公布新曲目，只允许使用两年。

附后补述/五/

香港演艺学院音乐学院作曲系/

The Hong Kong Academy for Performing Arts

School of Music Composition



香港演艺学院

香港演艺学院是一所提供表演艺术及有关科艺训练的专门学府。其法例于一九八四年七月在立法局通过，规定学院宗旨为：促进及提供表演艺术及有关科艺的训练、教育及研究机会，在教学政策上要反映香港多样文化的特色，中西方艺术

传统风格并重。学院下属：舞蹈学院，戏剧学院，音乐学院，科艺学院（案，主要为提供舞台及电视/电影制作艺术学士学位课程的专门学院），及其舞台部、电视/电影部。学院除自身教职员外，还聘请国际知名的客席导师及顾问。

其中，音乐学院为富有音乐天份的学生提供全面训练，培养其成为职业表演者、作曲家或音乐教师。在教学体制上分多种文凭：音乐文凭，音乐深造文凭，音乐专业文凭，艺术学士（荣誉）学位等。在课程目的和内容上（此以作曲主修为例），音乐文凭者为：（目的）预备中五或以上的学生升读深造文凭或学位课程，（内容）作曲研习，键盘技巧，乐谱制作，音乐编配（西乐及中乐）；音乐深造文凭者为：（目的）为有志成为职业表演者、器乐或歌唱教师或有关音乐工作，（内容）作曲研习，指挥技巧（作曲学生），现代作曲技巧，电子音乐，和声学，曲式及分析，电影音乐，笋卡分析入门（二年级）；音乐专业文凭：（目的）主要提供深造文凭以上的专业中西乐演奏及作曲训练；艺术学士（荣誉）学位：（目的）帮助在音乐表演或作曲方面有天份的学生发展他们的潜质，（内容）现代作曲技巧，电子音乐，应用电脑作曲法，电影音乐，笋卡分析入门，舞蹈及剧场音乐，指挥技巧（作曲学生），作曲研习，合唱团。此外，学生还必须接受人文学科和跨院学科有关知识的教育。值得一提的是，该院作曲系内的电影配乐科目，目前在香港是仅有的。

在教职员方面，在职与兼职都有，但据目前情况看，在音乐学院是兼职教师多于专职教师，以作曲系为例，主任罗永晖，电子音乐的高级讲师麦伟铸，为专职；其他有两位兼职教师：陈锦标、徐英辉，两位兼职顾问：John Chowning、Max Mathews。

在演艺场所方面，歌剧院：一千一百多个座位；戏剧院：四百多个座位；实验剧场：活动座位可达二百多个；音乐厅：近四百个座位；演奏厅：一百多个座位；露天剧场：可容纳观众五百多人；另外，还有电视录影厂一个，专用于修读科目学生的训练。

附后补述/六/

香港大学音乐系/The University of Hong Kong Department of Music

香港大学创建于一九一一年，其使命为，秉承中西两大文化传统，为香港和亚洲地区提供无可比拟的服务。具体而言，将在教学、研究、学问知识各方面，提供高水准的服务，并作为国际学术界的一分子来实践其使命。为此目的，将提供一个有助于发展创造力，有助于学习，有助于自由思想、探

香港大学

究和表达意见的环境。培养出对自己生活的社会在知识、社会、政治、道德以至物质的发展上有能力作出贡献的毕业生。使他们认识到，现代社会的发展是求同存异，两者并行，既承认过去，亦不忘创新。对香港和亚洲地区，继续以科研、顾问和其他方式提供服务，同时，这些工作也将对教学工作增益，以推动完成办学的使命。为完成这一使命，认定六个主要的办学目标：一、培养学生的最佳素质；二、提供条件维持优质的教学水平；三、以科研学术活动推动知识的进步；四、吸引最优秀的师资和学生；五、确保资源妥善管理和运用效益，达到大学的办学目标；六、传播知识以服务和贡献香港、中国以至世界。

就教学系统而言，全校有十个学院，包括建筑学院，文学院，牙医学院，教育学院，工程学院，法律学院，医学院，理学院，社会科学院，商学院。其传统为正统英式学制。音乐系隶属于文学院，成立于一九八一年，其本科课程及其安排，包括：音乐的基础和音乐技术，和声和音乐的结构，世界音乐导论，西方音乐文化导论，音乐学术研究导论，音乐分析（西方艺术音乐传统）（亚洲和无文字社会音乐传统），音乐历史（一）（二），研讨班（一），表演（一），表演实践（一），作曲（一），表演（二），表演实践（二），作曲（二），计算机和电子音乐，商业世界的音乐，流行音乐，学位论文。除此之外，非专业的音乐课程有：音乐基础和音乐技术，世界音乐导论，西方音乐文化导论，表演导论，计算机和电子音乐，商业世界的音乐，西方音乐，流行音乐。另外，就教学特色而言，它似乎有意补充香港中文大学音乐系与香港浸会大学音乐艺术系所没有注重的项目，评论及分析的研习是其重点。九〇年代开始，则又逐渐转向非中国音乐的民族音乐学。

附后补述/七/

香港艺术发展局/Hong Kong Arts Development Council

香港艺术发展局（简称“艺展局”）由政府创办，现已脱离政府成为法定团体。其目的旨在推动香港的艺术发展，增加各界对艺术的认识，培养大众对艺术的欣赏能力，务求造福整个社会。艺展局为艺术家及艺术团体提供资助，并致力在香港拓展一个更具活力及更多元化的艺坛。

艺展局作为一个专注于艺术政策发展及拨款资助艺术的机构，主要担当以下角色：1. 资助一支持艺术发展；2. 政策及筹划一为艺术发展制订规划；3. 提倡一宣扬艺术，提供公众对艺术的欣赏能力，并寻求社会的支持；4. 推广及发展 积极实施政策、计划及举办活动。

香港艺术发展局宣传资料

一项重要的工作是，在一九九六年二月出版首份五年策略计划书，作为一九九六/九七至二〇〇〇/〇一年香港艺术发展的蓝图。艺展局的工作，将涉及在各个艺术界别的创作一表演一沟通一欣赏的每一过程中。

在财政预算方面，五年计划的第一年为港币一亿四仟零十万元，第二年为港币二亿一仟八佰万元，整个五年将超过十亿元。

为达成其使命的总体策略，主要将围绕四个基本目标：1. 接触面一透过传媒宣传、资讯、正规教育及社区教育，扩阔公众参与及欣赏艺术的层面；2. 卓越一支持艺术工作者专业发展，使之达致卓越成绩；3. 资源一透过为艺术工作者提供支援服务与及政府和私人的资助，给予他们发展机会；4. 提倡一使艺术在社区中更趋普及，鼓励艺术工作者为社会作贡献，以推动社会各阶层积极支持艺术活动。

机构的架构采用三层决策：艺展局作为整个组织的监管部门，为艺术发展制订完备的政策，为工作提供指引；局内三个委员会（资源管理，策略发展，艺术界别）负责处理不同方面的事宜；艺术小组委员会（计有：戏剧及

传统演艺，电影及媒体，文学艺术，音乐及舞蹈，视觉艺术）决定拨款资助。此外，另设专业的艺术教育小组委员会，为这重要的范畴提供政策上的意见。

艺展局的其他工作，还包括：提供资料及查询服务，收集并提供艺术情报，整理资料库并出版《香港艺术指南》，出版《艺展通讯》季刊及《艺术传真》月刊。

关于《香港艺术发展局五年策略计划书》，是一份计划周密、规模庞大，并颇具参考价值的文献。限于篇幅，仅列其目录：一、摘要报告。二、背景（1. 艺术在社会中的角色；2. 香港艺术发展局的角色；3. 社会、经济及政治环境；4. 艺术环境）。三、原则及优先次序（1. 使命；2. 基本原则；3. 确定优先次序的标准）。四、艺术发展局的基本目标及主要任务（1. 接触面：支持艺术教育，支持多元化及自由的艺术表达，扩大社区参与，发展资讯及传媒推广；2. 卓越：支持创作及上演创新作品、原作及高素质作品，支持艺术训练及专业化，提高艺术界专业人才的地位；3. 资源：加强基础结构，建立与政府、市政局、区域市政局、其它团体及社区的工作关系，支持艺术研究及文献编集，拓展新的资金来源；4. 提倡：为艺术辩护、鼓励公开辩论艺术问题，使艺术在社区中更趋普及，鼓励国际交流）。五、管理及责任（1. 运作原则；2. 架构；3. 监察及评估）。六、资助艺术发展（1. 目前的资助状况；2. 所需经费）。七、附件（1. 各种艺术领域的行动方案）。

以上，第七部分附件，各种艺术领域的行动方案，涉及音乐的有以下目标：1. 提高音乐教育的水平；2. 提高社区人士对音乐的理解、欣赏，以及促进音乐在社区的发展；3. 发展创作性、多元化及多样化；4. 肯定音乐家及其工作的成就；5. 培养及维持有利音乐发展的环境。其中，每一个目标都标示：基本路向计划，行动方案，方法，时间安排，优先次序，参照章节。

附后补述/八/

香港音乐专科学校/Hong Kong Music Institute

香港音乐专科学校由香港教育署立案。以培养音乐专门人才，促进音乐艺术为宗旨。学校原名为基督教中国圣乐院，由邵光先生创立于一九五〇年，一九六〇年改为现名。学校遵照非牟利团体及有限公司法例，于一九七五年向香港政府有关部门注册。学校为专科四年制，以及两年证书班和一年证书班，每周一至五晚上上课，设七个系：作曲系，键盘乐器系，声乐系，管弦乐系，音乐教育系，圣乐系，中乐系。凡具音乐基础而志愿深造，并有中学

或同等学历者，均可投考。凡选读表演专业者，入学时应具有（或相当于）英国皇家音乐院八级证书程度；主科老师必须由学校聘请；除键盘系和中乐系的副科只需通过四次考试外，所有主科及副科均需通过七次考试方可毕业。为鼓励学习，学校设各种奖学金。学校有音乐会制度，并有合唱团、管弦乐团活动。另有各类音乐学术讲座、日校课程与校外课程的安排，并出版音乐刊物《乐友》。现任校监：吴天安，现任校长：叶纯之。

附后补述/九/

香港浸会大学音乐艺术系/

Hong Kong Baptist University Department of Music and Fine Arts

香港浸会大学

香港浸会大学原名为香港浸会学院，创立于一九五六年，并于一九九四年十一月，由香港立法局通过法案，将大学的地位正式授予它，从而成为香港浸会大学。学校有着深厚的基督教传统，相信人是有价值的，宇宙是有意义的。由此两大信念，就形成学校对"全人教育"的重视，和对知识探求的认真。作为一所由公帑维持的大学，将接受与传统相吻合的使命，并担当教学与研究并重的角色。在教育方面，继续强调个人潜质的启发，在学术研究上，强调治学的诚实和对真理的服从。以不屈不挠的精神努力在教学、研究并重的基础上，建立优美的标准，并且深化这些崇高的理念，使之成为学校文化的主流。

该校音乐艺术系成立于一九七三年。学制三年，第一年为基础课程，包括：大学生活，电脑，英文，西洋音乐史，中国音乐史，音乐结构与组织，演

奏（主修、副修）。第二年为专业训练（演奏、作曲音乐研究），包括：共同科目（西洋音乐史，中国音乐史，音乐分析，二十世纪音乐结构，录音，演奏〈主修、副修〉）；演奏专业（主修乐器，教学法与作品研读）；作曲专业（作曲，配器）；音乐研究专业（配器或键盘技巧，音乐教育理论或作曲）。第三年为加强专业训练（演奏、作曲、音乐研究），包括：共同科目（西洋音乐史，作品分析，二十世纪作品分析，演奏〈主修、副修〉）；演奏专业（主修乐器〈两场音乐会〉，现代音乐演奏，曲目研读）；作曲专业（现代音乐演奏，电子音乐，指挥，作曲〈二十分钟演奏时间〉）；音乐研究专业（音乐教育，专题研究〈西洋音乐〉，专题研究〈中国音乐〉），论文。除此之外，尚有文学硕士课程（兼读两年），和哲学硕士课程（全日制两年，兼读三年），文学硕士有音乐教育和作曲两个专业，共同科目为音乐与文化，哲学硕士就是撰写五万字的论文。值得一提的是，该校电子音乐室设备现代化，并可作商业用途。

附后补述/十/

香港作曲家联会/Hong Kong Composers' Guild

香港作曲家联会主办
国际现代音乐节

香港作曲家联会的前身，是亚洲作曲家同盟香港区会，成立于一九七三年。至一九八三年二月，为配合香港作曲事业以及在国际上的发展，亚洲作曲家同盟香港区会解散，并成立香港作曲家联会，以承接其前身的会员、活动及一切义务。并于一九八四年九月，被国际现代音乐协会接纳为正式会员。现任主席：陈永华博士。

作为一项重要的年度计划，该会每年发起，并与有关机构联合一起，举办一次“国际现代音乐节/音乐新文化”（INTERNATIONAL NEW MUSIC FESTIVAL/ MUSICARAMA）活动。在此，仅以该项活动的'94、'95、'96三年的基本安排为例，作一简介。其中，每场音

乐会包含多首曲目。

● 音乐新文化九四——音乐会包括：荷兰三重奏，创意纵横，变化万千交响夜，东西古典音乐文化婚礼，波兰之声，科技及多媒体音乐会，香港新音乐合奏团，柏林艺术学院长笛合奏团；大师班/研讨会包括：麦克纳斯基——“现代音乐记谱法探讨”，法国新声合唱组——“现代声乐技巧”研讨会及示范，斯曼·克莱莎——“现代钢琴音乐”研讨会及示范，柏林艺术学院长笛合奏团——“现代长笛技巧”。

● 音乐新文化九五——音乐会包括：罗马尼亚康特勒斯三重奏，多媒体及电声音乐，当代敲击音乐，“蚀”乐团：北京新乐风，“蚀”乐团：京沪港交流，海伦·雅云与香港小交响乐团。

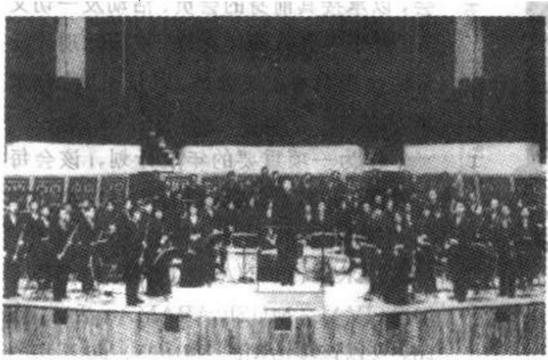
● 音乐新文化九六——音乐会包括：音乐传说——叶聪·艾特根·香港小交响乐团管弦乐聚，奇幻萨克斯——罗素萨克斯管四重奏（日本），一字诀——唤起丝竹舞影，器·韵——电子，多媒体及室内音乐会，歌之颂——合唱纵横，现代琴弦——卢根金·王磊·马忠为三重奏。

有关香港作曲家联会的其他情况，还可参见本书人物专访栏目中，编辑部记者对该会主席陈永华教授的采访报告。

附后补述/十一/

香港中乐团/Hong Kong Chinese Orchestra

香港中乐团于一九七七年由市政局正式成立，是香港目前唯一的一个职业中乐团，至今已跨入第二十个乐季。历任音乐总监为：吴大江（创团音乐总监，一九七七年四月至一九八五年五月），关迺忠（一九八六年三月至一九九〇年三月），现任音乐总监石信之，其中，于一九九二年五月至一九九三年四月，夏飞云担任驻团指



香港中乐团

挥。乐团肩负着推广中乐的任务，并以崭新的技巧与风格丰富中乐曲目。

其演出形式与内容，务求保留传统及浓郁的民族风格。演出曲目包括传统民族音乐，及近代大型作品，此外，乐团也广为委约各种风格及类型的新作品。自成立至今，乐团委约创作或改编的曲目已达千余首。

乐团共分四个乐器组，即弓弦、弹拨、吹管、敲击，其中包括传统及新改革的多种乐器。过去十九年来，乐团全体团职员由最初的五十位增至八十五位，包括一位团长兼助理指挥，十六位首席及十位助理首席乐师。目前，乐团有一位音乐总监，一位助理音乐总监。

乐团在香港地区有套票音乐会制度，且上座率高。除了定期的音乐会以外，乐团还经常在香港文化中心及各文娱中心举办免费学生音乐会，并到各社区、学校开展一系列外展节目，以拓宽听众的层面。目前，乐团每年举办音乐会逾一百场。与此同时，乐团还经常外出巡回演出，先后赴澳洲、新加坡、日本、韩国、北京、台湾、加拿大、广州、美国等国家与地区。

一九八七年三月至今，乐团灌录了多张唱片，其中有《梁祝协奏曲/拉萨行》、《十面埋伏/春江花月夜》、《穆桂英挂帅》、《香港中乐团专辑》等。

一九九四年，乐团首次与本地各著名职业艺术团体合作演出，比如，与香港管弦乐团合作演出“世纪聚会”音乐会，与香港话剧团、香港舞蹈团合作演出音乐剧《城寨风情》，从而开创了香港音乐史的新纪元。

附后补述/十二/

香港大学亚洲研究中心/

Centre of Asian Studies University of Hong Kong

香港大学亚洲研究中心始建于一九六七年十一月，中心的角色是——

(1) 将本大学所有和当代及传统中国研究、香港研究和东亚、南亚及东南亚研究有关的学系成员汇合起来，加强跨越学科的交流和合作；

(2) 在上述领域吸引海外学者，支持博士及博士后研究；

(3) 出版并赞助在亚洲研究领域方面的论文与研究成果；

(4) 促进对东亚、南亚、及东南亚研究的各种活动。

中心研究人员，包括一名全职主任和四名研究员，独立从事中心指定领域方面的研究。此外，中心常年维系相当多的香港本地和海外学者，他们受聘担任名誉职务，从事与中心有关的课题研究。中心尚有十一名行政与秘书人员，负责支持研究工作与组织其它各类中心事务。中心现任主任：黄绍伦博士。

香港大学亚洲研究中心主办学术会议

中心图书馆藏有来自中国、日本、香港和东南亚的各类最新资料，并不断增加和扩充大量学术资料。

中心开设有四个讲座计划，分别是：当代中国研究，传统中国研究，南亚与东南亚研究，以及香港研究。另外，中心还与本大学日本学系联合举办各类有关日本研究的讲座。这些讲座旨在鼓励合作研究，以丰富大学开设的各类有关课程，并为中心及有关的研究人员不断提供研究意念和方向。

除此之外，中心还有许多业务，诸如出版计划，收集有关广东资料档案和中国资料库，以及作为联络各类基金会和研究机构的中介。

中心还为有兴趣研究亚洲问题的学生提供哲学硕士和博士的研究，研究生由中心研究员或中心会员负责指导，课程涉及中国与香港历史与政治，经济及金融、商业、技术与电信，中国、香港和东南亚教育和语言，亚洲地区的建筑，以及中国传统器乐等。根据学习成绩，每年将有少量研究生获得学校奖学金。

隶属于中心的中国音乐研究室，成立于一九九二年七月，其研究项目包括：中国新音乐史，中国声乐艺术的发展，香港流行音乐的发展，香港英治时代（1841～1997）的音乐教育、音乐活动、音乐创作。刘靖之博士为该室负责人，自八十年代中至今，联合香港民族音乐学会，已举办各类学术研讨会十余次。目前，作为系列丛书有以下两种（以下书系中的每一本，基本对应于一个学术研讨会）——

● **“中国新音乐史研究”丛书系列——**

《中国新音乐史论集》（1986 年出版）

《中国新音乐史论集（1920～1945）》（1987年出版）
《中国新音乐史论集（1946～1976）》（1990年出版）
《中国新音乐史论集：回顾与反思（1885～1985）》（1992年出版）
《中国新音乐史论集：国乐思想》（1994年出版）

● **“民族音乐研究”丛书系列——**

第一辑《民族音乐研究创刊号》（1989年出版）
第二辑《“中国音乐与亚洲音乐研讨会”论文集》（1990年出版）
第三辑《“江文也研讨会”论文集》（1992年出版）
第四辑《“粤剧研讨会”论文集》（1994年出版）
第五辑《“中国音乐美学研讨会”论文集》（1995年出版）
第六辑《“亚洲与北非国际学术会议”音乐论文集》（1997年出版）
第七辑《“中国声乐研讨会”论文集》（计划于1998年出版）
第八辑《“林声翕作品手稿文献目录”》（计划于1998年出版）
第九辑《“中国传统音乐教育研讨会”论文集》（计划于1998年出版）

附后补述/十三/

香港民族音乐学会/The Hong Kong Ethnomusicology Society

香港民族音乐学会是公开的非牟利音乐学术团体。早在一九八〇年，吕炳川先生就有倡议，经过数年的筹划，于一九八四年由吕炳川、李明、李德君、周凡夫、吴赣伯、梁沛锦、曹本冶、曾叶发、叶明媚、刘靖之、黎键、苏振波共同发起，于同年五月一日正式成立，首任会长吕炳川，副会长刘靖之、李明。自一九八六年起，由刘靖之任会长，费明仪、李明任副会长。现任会长刘靖之，副会长费明仪。至一九九五年六月止，共有会员三十人，其他国家或地区顾问九人。

作为初衷，成立学会的主要动机是，一如世界各地的同类团体，均是有感于比较音乐学及民族传统音乐的研究，在世界各地日益受到重视，和日渐普及，香港地处东西方文化交汇点，在历史发展中更处于一个中介的地位，在音乐学术的研究上应可作出贡献。

学会宗旨为——

1. 以推动繁荣中国民族音乐之学术研究为主要目的，并重视对世界各民族、特别是对东方各民族音乐的研究；

2. 联合香港从事音乐学术工作及有关人士，共同合作，相互切磋，促进

香港音乐学术研究风气；

3. 研究、推动中国民族音乐之教育及普及工作；

4. 代表香港音乐学术界与国际有关组织及学人连系，加强国际音乐学术交流。

为促成以上宗旨，学会致力于以下工作的推行——

1. 主办研讨会及学术讲座；

2. 出版会刊及学术论著；

3. 与有关其他学会、海内外学人联络及合作；

4. 对有关研究之奖励及表彰；

5. 组织有关之调查与研究；

6. 主办或赞助富有学术意义之音乐会；

7. 其他。

学会成立后的最初两年，主要活动集中于，组织主办研讨、座谈会及讲座，同时，由于香港对民族音乐的认识与具有兴趣的人士不多，故活动内容除学术性以外，也考虑到教育性和普及性的作用，而且大部分与有关组织、团体合办，引起了广泛的注意。近年来，学会的活动则有了长足的发展，活动形式也较最初多样化，比如颁授荣誉会士，尤能引起广泛的注意。

学会自成立以来，还经常接待来自海外及中国内地的音乐学者，进行聚谈、接触、相互交换情况。同时，还组织国际学术研讨会，出版《会讯》和学报。

学会的工作，虽然因为委员均是事务缠身，只以工余时间从事音乐学术研究及会务工作，但通过已有工作，已经产生了一定的影响力。作为一个纯粹的学术团体，既无门户之见，也随时欢迎任何对音乐学术研究有兴趣的人士来参与活动，以共同耕耘这块仍有待开发的音乐学术园地。

附后补述/十四/

香港民族音乐研究会/

Society for Ethnomusicological Research in Hong Kong

香港民族音乐研究会于一九八八年二月正式成立，创会会长曹本冶。其任务与主旨为：促进香港及邻近地区在民族音乐学，尤其是中国音乐学方面之研究；促进在中国音乐研究中应用民族音乐学理论及概念；鼓励香港和国际民族音乐学者交换研究心得及推动有关学术资料传播；执行研究计划，出

版研究成果，举办学术会议及其他相关之学术活动。

研究会在成立不到一年之际，就与香港中文大学中国音乐资料馆联合发起主办了“中国音乐国际研讨会”，并将与会文论结集出版。会议以“从表演习惯看中国传统音乐的文化背景”为主题，其意图在于，将视角转到认识中国传统音乐的表演场景和人文本质上来，并把已成为研究成果的具体音乐品类，重新放到它们千百年来所赖以生存、传播、衍变的社会历史场景中去，作一番新的考察，从中发现一系列更加深入、更有价值的结论。与会文论分别涉及：演奏场合与中国音乐的关系，中国传统音乐分析，古代中国音乐，中国少数民族音乐，中国音乐的基本问题。具体对象有：乐种，乐目，乐器，乐谱，乐学中的某一具体问题。文论作者，程度不等地把这些对象同中国特殊的历史文化传统、中国各民族人民对诸音乐现象的心理感受、判别及中国的宗教祭祀礼仪、民俗民风等联系起来，力图找到音乐与诸文化背景之间相互交流、渗透、融合的特定层面。

目前，研究会虽然没有固定的活动，但某些具有专门指向的研究计划，仍然在研究会创会成员较为集中的香港中文大学音乐系的日常科研工作中有所体现，且持续不断，比如，陈守仁博士主持的《粤剧研究计划》，曹本冶博士主持的《中国传统仪式音乐研究计划》。

此以后者为例加以展示：该计划认为，传统宗教仪式音乐的研究，是中国传统文化的一个重要组成部分，随着对传统文化认识的不断更新，及研究范围的不断扩展，传统仪式音乐在整个中国音乐文化史中的特有价值和深远意义，也愈来愈明显。另外，还有出于抢救、保存、保护的目的。此计划有关内容已在本报告内前述，在此，不再重复。仅列出，至一九九六年十二月止，计划执行情况——

闵智亭《道教仪范》（出版）

曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘《中国道教音乐史略》（出版）

张鸿懿《北京白云观道教科仪音乐研究》（排版）

袁静芳《巨鹿县道教法事科仪音乐研究》（排版）

景蔚岗《山西道教科仪音乐研究》

曹本冶、朱建民《海上白云观施食科仪音乐研究》（排版）

朱建民、谈敬德《上海郊区道教科仪音乐研究》（书稿完成）

王忠人、杨世华、刘红《茅山道教科仪音乐研究》

张凤麟、曹本冶等《苏州玄妙观道教科仪音乐》（排版）

刘　红《苏州玄妙观道教天功科仪音乐研究》(排版)
钱铁民《无锡道教科仪音乐研究》(书稿完成)
曹本冶、徐宏图《杭州抱扑道院道教科仪音乐研究》
曹本冶、徐宏图《温州中岳庙道教科仪音乐研究》
蔡俊抄《禅林赞集》(排版)
曹本冶、刘红《龙虎山天师道科仪音乐研究》(出版)
詹仁中《"崂山韵"及胶东全真道器乐研究》(排版)
曹本冶《武当山道教科仪音乐研究》(出版)
王忠人、刘红、周耘《"武当韵"研究》(排版)
甘绍成《青城山道教科仪音乐研究》
邓光华《贵州土家族傩坛仪式音乐概论》(排版)
杨民康、杨晓勋《云南红河、文山瑶族道教科仪音乐研究》
罗明辉《云南大理剑川白族道教科仪音乐研究》
吴学源《纳西族东巴仪式音乐研究》
袁静芳、李世斌《佳县白云观道教科仪音乐研究》
郝　毅《道教科仪音乐田野收集》(书稿完成)
周　吉《新疆维吾尔伊斯兰教传统仪式音乐研究》(排版)

以上，部分成果已陆续在《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》中出版，由新文丰出版公司出版。

附后补述/十五/

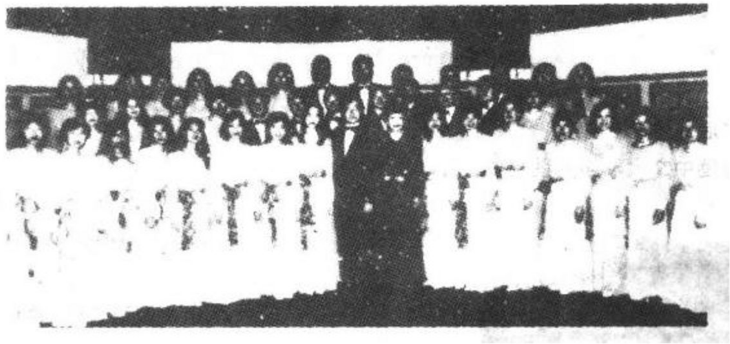
香港明仪合唱团/Allegro Singers

香港明仪合唱团成立于一九六四年，由费明仪女士创办，为不牟利的音乐团体。现任音乐总监及指挥费明仪。

该团的宗旨是：发扬香港合唱艺术，介绍中国歌乐作品，培育青年音乐人才。同时，通过集体学习，提高个人水平，推广香港的音乐活动。

该团现有团员五十人，包括：学生，教员，文员，专业人士，社会工作者等。因出国求学，业务转移，已离团并仍经常保持联系的团员，分布在英国、美国、加拿大、澳洲等世界各地。团员入团资格，需具备基本乐理常识，由介绍人提名，经过试音，如出席练习记录良好，三个月后便接纳为正式团员。

该团每次演唱会的选曲范围广泛，包括：西洋古典乐曲，中国艺术歌曲



香港明仪合唱团

与民歌，以及世界各地民谣等。除了参加电台、电视台演唱之外，历年举行周年音乐会、慈善音乐会、圣诞音乐会、学生音乐会等共百余场，其中包括赴台湾、新加坡、北京、广州等地演出。一九九一年五月，应邀赴台湾参加“台北国际合唱节”；一九九四年，应邀赴北京参加“1994 年为了明天——和平、友谊：中国国际合唱节”。

该团的成长，得到音乐界前辈及社会各界人士的热心支持和鼓励。

附后补述/十六/

香港中华科学与社会协进会/

China Association (H. K.) for Science and Society

香港中华科学与社会协进会于一九九六年五月二十日举行创立仪式，于六月十三日正式注册成立，现任主席吕志和。

作为一个非牟利、非政治性的组织，协进会的宗旨是：传播弘扬科学知识和精神，促进香港地区的自然生态环境保护和利用；促进香港的科技发展与应用；促进科技造福香港社会发展；推动香港和内地以及国际的科技交流合作；推动香港和内地的经济和社会进步。

为达致上述宗旨，将进行下述活动：与香港或中外各地之友好协会和科学文化机构联系和合作及负责或赞助各类科技活动；为香港引进内地的先进科研成果和技术；帮助科研机构与工业企业建立联系，推动科技成果的开发与应用；为促进科学事业，提倡教育而接受捐款设立信托基金等。

协进会的组织架构为：会员大会→名誉会长，名誉顾问，顾问，名誉会

董→董事会→主席，副主席，秘书长，副秘书长→下设各部门（秘书处，青年部，妇女部，环境保护部，科技教育部，文体康乐部，公关部，司库）。

附后补述/十七/

香港中文大学崇基图书馆

香港中文大学崇基图书馆

崇基图书馆也位于校园下方，高四楼。藏书以西方文学语文、日本文学语文、语文及语言学、教育、体育学、音乐及宗教为主，尤其，就音乐和宗教藏书而言，在东南亚可谓首屈一指。闭架书库还收藏有绝版图书及线装书，而且数量可观。所有的读者服务设施均集中在地下，二、三层为阅览室及开架书库，沿窗户摆放一排研读小间，为读者营造宁静的学习环境。

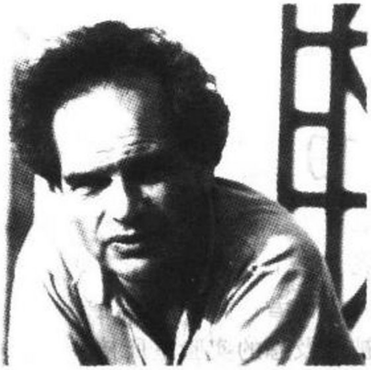
附后补述/十八/

香港中文大学学术交流处/

The Chinese University of Hong Kong Office of Academic Links

作为一项日常事务，就是执行学校的学术交流项目，由该处主任给对方学人签发正式邀请书。邀请书的正本一般寄往学人所属机构负责人，副本则抄送有关学人及新华通讯社香港分社教育科技部，以便知照。

在向学人发出邀请时，学校即在法律上承担学人在香港生活的保证。根据香港法规，学人在香港访问期间，除以雇用聘约抵达香港外，一律禁止在香港工作。学人在香港访问期间，倘有意申请转换活动身份，须返回原居住地再行申请。学人如有意延长在香港活动期限，须得到内地原批注机关的书面同意后，方可在原居港日期届满前办理所需手续。



田野——民族音乐学之基础

——访巴黎人类博物馆民族音乐学实验室主任 B. 洛尔塔一雅各布先生

编辑部记者

B. **洛尔塔-雅各布**（Bernard Lortat-Jacob）1941年1月1日生于巴黎，法国民族音乐学家。文学博士，法国国家科学研究中心研究员，法国民族音乐学学会主席（1985—1993），巴黎第十大学民族音乐学博士研究生教研室主任(1988年起)，人类博物馆民族音乐学实验室负责人（1990年起）。

雅各布先生的研究领域主要集中在地中海地区：柏柏尔人聚居的摩洛哥（1969—78)，撒丁岛(1978年起)，巴尔干半岛(1981年起)。曾参与多部丛书编纂工作，发表文论六十余篇，出版专题唱片十五张、个人专著六部，其中1990年以后出版的有：《撒丁岛

的传说》(朱利亚出版社，1990；美国芝加哥大学出版社，1995)，《谢拉马德的印第安人歌唱家》(埃尔曼出版社，1994)，《节庆中的音乐》(法国人种学学会，1994)。

1995年12月一个细雨纷霏的下午，笔者如约来到位于特洛尔德罗广场与著名的埃菲尔铁塔相毗邻的人类博物馆。民族音乐学部主任贝尔纳·洛尔塔—雅各布先生在其办公室接待了我。以下内容系根据采访录音摘译整理而成。

记者：雅各布先生您好！作为一名中国研修生，我很高兴能被您及您的实验室所接受。前些年，我曾读过您的《民族音乐学在法国》一文，并将其译成中文发表在中国的有关刊物上。透过它，我了解法国民族音乐学以及巴黎人类博物馆。

B. L. -J.：谢谢你有兴趣把法国的东西译介给中国读者。那是1990年应约为《Acta Musicologica》所写的一篇文章。该杂志定期有一“音乐学扫描”栏目。我所感兴趣的是我们怎样发展到今天。我希望通过历史回顾来进一步认清我们的地位和责任。作为国家科学研究中心的一个实验室，我们历史悠久。如你所知，人类博物馆民族音乐学部由舍夫纳创建于战前，自1967年起，开始与国家科学研究中心合作，共同进行“民族音乐学研究”，成立了“实验室”。是它首先在法国将民族音乐学作为一门科学建立起来。这不仅仅是就机构意义而言，对于田野录音带的收藏，它同样是第一家。之前尽管也有磁带，但均是殖民地国家的人们前来参加各种展览时留下的，与真正意义上的人种学家的田野工作没有任何关系。此外，在磁带出版以及重点大学开课方面，我们也是首例。1982年，在巴黎大学建立了一套完整的从学士学位到博士学位的民族音乐学专业的教学体系，并聘有两名研究人员做专职教师(其余教师均由实验室研究人员兼任)。继舍夫纳之后，先后由鲁热、埃尔费和我负责。发展至今日，我们已拥有一支实力强大的专业队伍。我们的研究领域可分为：乐器(如分类、符号意

义），歌唱与技巧（如发音、声学），社会与音乐行为，音乐与思想体系和音乐体系等五大方面，遍及世界各地。此外，我们还拥有3500个小时的录音磁带、4700张唱片和一个民族音乐学图书馆、一间声学实验室。因此，不容否认，无论是过去还是现在，我们都处于一个中心位置。

记者：目前在法国，除贵实验室外，还有无其它与之平行的民族音乐学研究机构？

B. L. -J.：作为机构，只有我们这一家。但在国家科学研究中心“口传语言与文化实验室”（LACITO）也有一个研究民族音乐学的部门，由西玛·阿罗姆（Simha Arom）负责。我想，你一定认识他。

记者：是的。我也曾译介过他的文章。如果我没有弄错的话，法国当代民族音乐学似乎可以分为两大学派，其中一派是以您所在的人类博物馆为代表，另一派则是以阿罗姆的实验室为代表。

B. L. -J.：的确可以这样说。我们是“表兄弟”，经常见面。但是他们所做的工作有别于我们人类博物馆。他们更注重音乐学，即音乐本身，比如录音、记谱、语言分析等等。不过他们并非像我们一样是个实验室，而是实验室中的一个部门。再有一个就是法国人种学中心，即最初由杜布瓦在传统民间艺术博物馆建立的民族音乐学部，现由谢罗诺（Cheyronnaud）负责。该中心以研究法国民间的传统音乐为主。

记者：那么，您首先是一位音乐学家还是人种学家？

B. L. -J.：我想，应该说两者都是。我始终坚持避免划出这一界线并尽量保持平衡。但我确信，民族音乐学若没有好的人种学做基础是不可能的。因为要想弄清音乐是如何在一个社区内部生存的，就必须首先了解该社区的经济体制、政治结构、婚姻、亲族关系等等，做一个好的人种学家。

记者：请问，您最初学的是什么？

B. L. -J.：我最初在圣乐学校学习和声、对位、音乐史。但

与其做一名古典音乐教师，我更有兴趣做其它事情。于是在一位老师的建议下，我去见了杜布瓦女士。她当时是传统民间艺术博物馆民族音乐学部的负责人，国家科学研究中心研究员。在她看来，我似乎是个不错的学生。她对我说，既然你有兴趣，那么就跟我们一起去田野吧。就这样，在我22岁的时候去澳弗涅开始了第一次田野经历。我非常惊讶，而且至今难忘，那些老汉竟能唱出那么动听的歌！真的，从美的角度讲，我真的喜欢那些歌，直到现在也是喜欢。那些老顽童不仅可以"制造"出极美的旋律，同时在唱歌的时候非常动情。这种特殊的音乐，这种深层的表现力以及这种伟大的乡村文化深深地吸引了我。1964、1965年，我先后去过两次。众所周知，1968年5月，法国经历了一场社会动荡，与当地的关系变得相当紧张。于是，我来到人类博物馆民族音乐学部。当时，鲁热是该部的负责人。他对我说，如果你想在人类博物馆干，就最好不要研究法国的东西，因为我们这里的研究对象是世界音乐。此外，我们正有一个关于殖民地地区的庞大计划，你不妨去摩洛哥的柏柏尔人中间做些研究。你知道，在非洲北部，有两大民族，即柏柏尔人和阿拉伯人。而法国人，或许是出于政治原因，一直想把这两种文化区别开来。为此，我在东方语言学院学过一年的柏柏尔语，并前后用了10年的时间对摩洛哥柏柏尔人的音乐进行研究。我的第一篇博士论文便以《Ayt Mgun 在大阿特拉斯中部地区定居的柏柏尔人的音乐》为题（1973年)。此后，又写过两部关于柏柏尔人音乐的专著:《大阿特拉斯一座山谷里的节期》(1978年）和《大阿特拉斯的音乐与节期》(1980年)。后来我对自己说，我不能把一生的时间都放在摩洛哥，应该找到一个更加广阔的领域，于是又选择了地中海地区。尤其是撒丁岛，我对这座小岛充满感情。因为从音乐方面来看，它非常富有！我已经花了15年的时间重点研究地中海地区的传统音乐文化，至今，撒丁岛对我依然充满诱惑。此外，为了对地中海音乐有一个整体评估，我还去过巴尔干半岛的阿尔巴尼亚和罗马尼亚。我的第二

篇大的博士论文（在法国，只有通过这一国家级博士论文答辩才有资格做博士研究生导师——笔者注）便选择了摩洛哥、撒丁岛和罗马尼亚的三个社区为背景，对它们各自的音乐类型、社会结构及其相互作用加以阐述，并在此基础上进行比较研究（1987年）。1994年人种学学会将其作为《人与音乐》丛书的第一卷加以出版，取名为《节庆中的音乐》。

记者：在上个星期的研讨班上，您还介绍了关于撒丁岛的另一部新作《酷爱唱歌的撒丁岛人》（此书名为意译）。

B. L. -J.：这是我目前正在着手完成的一部书稿，计划在明年出版。在此之前，我愿以这种形式先介绍给大家，以期得到同行的意见，从中得到启发。唱歌已成为该地区人们生活中不可或缺的组成部分，做礼拜时要唱，举行仪式时要唱，甚至于吃饭时也要唱。我花了很长时间对此进行研究，希望通过了解音乐进而能了解整个社会。

记者：如果说，起初您是出于好奇才走上民族音乐学之路，那么现在，不难看出，完全是出于对这一事业的热爱。

B. L. -J.：的确是这样。而且我相信，这种情感有增无减。

记者：正如您一开始讲的，人类博物馆民族音乐学部在法国的民族音乐学发展中的作用举足轻重。那么，作为该部门的负责人，您一定觉得任务艰巨吧？您是在哪一年开始担任此职的？之后又做了哪些推动其发展的工作？

B. L. -J.：我是1990年开始负责实验室工作的。首先应该说，法国的机构有时也并非像人们想象的那样值得骄傲，它们的确存在财政问题，比如你所看到的，在巴黎已演变成大罢工。在我们实验室，也存在同样的问题，比如要新招聘年轻的研究人员就始终没有办法。另外，作为领导，我必须尊重下属。换言之，我的权力仅限于给大家提建议、做协调。继鲁热的《五大洲的传统音乐》之后，我们又推出一套新的系列CD唱片《世界唱腔》，迄今为止，已经出版了三张。此外，我们目前还在组织编写一部有

关口传音乐中即兴演奏（唱）的书。

记者：作为一名教师，您在教学中更注重培养学生的哪方面能力？

B. L. -J.：首先我认为，应该要求学生去做田野考察，即首先成为好的人种学家、好的观察家。我相信不只是我一人这样想。其次要掌握当地的语言和音乐实践，理会当地人的所想、所做。同时，还必须与人们建立起良好的关系，否则就很难有深入的田野实践，更谈不上做好的音乐学研究。我认为，音乐即人，人即音乐。作为民族音乐学家，必须要与人接近。所以，我总是强调学生要在学会工作的同时，首先学会做人。

记者：最后一个问题，您认为，你们与美国学派有什么不同？最大的区别在哪里？

B. L. -J.：我们人类博物馆搞的是一种非常传统的民族音乐学，像城市民族音乐我们就不涉及。此外，我们与人种学的关系极为密切，喜欢像人种学家那样去做田野考察，而绝不会与音乐学院“联姻”。再有，我们都是“急迫民族音乐学”的积极支持者。我们不会像美国人那样把时间浪费在随处可见的爵士乐研究上。

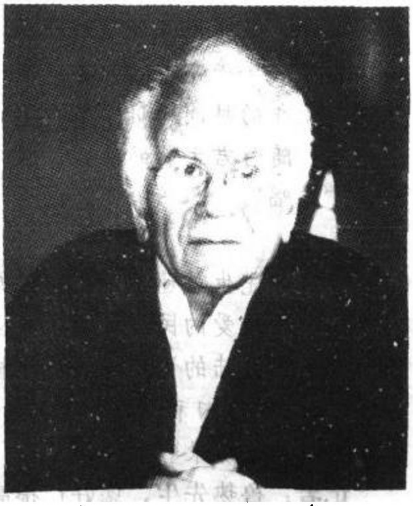
记者：谢谢您接受我的采访。祝您一切顺利！

B. L. -J.：谢谢。也祝你在巴黎过得愉快！

1997 年 2 月整理

对“急迫民族音乐学”的呼唤

——访法国著名民族音乐学家G. 鲁热先生



编辑部记者

G. 鲁热（Gilbert Rouget）1916年生于巴黎，法国著名民族音乐学家。曾获巴黎大学和巴黎大学音乐学院文学学士学位（1942年）以及巴黎第十大学文学博士学位（1981年）。巴黎人类博物馆民族音乐学部主任（1965——1985年）；法国国家科学研究中心研究员；巴黎第十大学民族音乐学专业创始人、博士研究生导师；人类博物馆藏品——《五大洲的传统音乐》CD唱片出版发起人和主编。

鲁热先生的研究领域广泛，著述颇丰。其中，由他编辑作序的《民族音乐学问题》（1973，日内瓦曼考夫出版社）始终被誉为“未来”民族音乐学家的必读之物。而专事音乐与社会之关系的论著《音乐与着魔》（1981，巴黎加利马

尔出版社）不仅被译成英文、意大利文，同时还被译成塞尔维亚文。此外，最新出版的《一位非洲国王和他的宫廷音乐》（1996，法国国家科学研究中心）在法国学术界反响强烈。鲁热先生花费了近四十年的时间对贝宁末代皇帝的宫廷音乐、舞蹈、礼仪进行了研究。随着君主制的消亡，该书的确成了记录人类文化遗产的一部“绝唱”。

G. 鲁热先生虽已年过八旬，却鹤发童颜，神清气爽。当他谈及所锺爱的民族音乐学事业时，话锋尤健。老先生对我这位来自中国大陆的记者，表现出极大的热情和友善，曾先后两次（1996年2月1日和9月6日）在他的寓所接受了我的采访。以下内容系根据采访录音摘译而成。

记者：鲁热先生，您好！很高兴您能在百忙之中接受我的采访。如您所知，我是一名法文翻译，近些年来尤其对民族音乐学产生兴趣。在中国的有关刊物上，我译介过一些法国民族音乐学家撰写的文论，其中亦包括您为布洛伊洛尤文集《民族音乐学问题》所作的序。因此，能够有机会来法国，了解法国的情况，结识法国的民族音乐学家，对我来说，可谓是一个终于圆了的梦。而对于中国的同行来说，随着国家的对外开放，他们同样希望了解外面的世界。作为《中国音乐年鉴》的记者，我愿做一中介。换言之，这也正是我今日的采访目的。

G. R.：你讲得非常清楚。我想，我已明了你的意图。

记者：人类博物馆被视为法国民族音乐学的摇篮。您认为，这样说是否合适？

G. R.：的确可以这样说！1923年，在人类博物馆成立了音乐部，当时称之为“乐器学部”。受人类博物馆馆长、国家自然博物馆教授保尔·里韦（Paul Rivet）之托，安德烈·舍夫纳（Andre Schaeffner）把散落在人类博物馆的各种乐器集中起来，建成一个乐器部，总共收集了6—7千件非欧乐器。这在当时，是世界上首

屈一指的。能与之匹敌的，只有英国的牛津博物馆。其乐器种类比人类博物馆多，但总的数量却少得多。此外，在德国，有一个柏林博物馆，云集了当时德国的音乐学家。该馆馆长萨克斯不仅是欧洲的乐器专家，而且，在全世界范围内，也是享有盛誉的。那时在美国，同类事情几乎不存在。在德国纳粹赶杀犹太人时，同为犹太人的萨克斯受舍夫纳之邀，来到巴黎人类博物馆工作了一段时间；尔后去了美国，在那里建立了美国民族音乐学学派。现在，我们回到你刚才所提的问题，这就是人类博物馆所处的历史地位。由此，才可称的上是民族音乐学之摇蓝。此外，我认为有必要提到一些前辈、老一代民族音乐学家（当然，那个时候，还不叫这个名称）。也就是说，舍夫纳不可能凭空想象，他亦是在前人的基础上发展了这一学科。下面就让我们来回顾一下。首先，伟大的哲学家让—雅克·卢梭应该当之无愧地被称为民族音乐学之父。他是一位音乐家、作曲家，他为音乐而生存。尽管大家都说他的音乐写得很蹩脚，是位很差的作曲家，但他对音乐的确情有独锺。他曾经是狄德罗和达朗贝尔的好友；也是拉莫在音乐理论上的死敌，他们之间有过长时间的论战。你知道，卢梭是一位乌托邦主义者，同时又是一位普遍主义者，思想极为开放。在欧洲，他是第一位对非欧音乐感兴趣的人。1768年，他编纂了一部音乐辞典，内容极丰，其中就收有中国的乐谱。也许，这是欧洲的第一份中国乐谱。从政治角度来讲，卢梭在国际上的影响举足轻重；也许正是基于这原因，从面向非欧音乐的角度，他才被认为是民族音乐学之父。在卢梭那个年代，民族音乐学一词尚不存在，人们只是把他看作让欧洲音乐家了解非欧音乐的第一人。因此，称之为比较音乐学之父，或许更为贴切。此外，法国民族音乐学还有两位重要人物值得一提。一位是阿米欧特神父（le Pere Joseph Marie Amiot，中文名：钱德明），他的那本《论中国人之音乐》（1779年）是欧洲人关于中国音乐的最早论著。一位是吉约姆·维奥托（Guillaume Villotean），他是拿破仑东征时带去埃及的众多

学者之一，回来后，他写了两部重要著作：《历史的描述，东方人的乐器技巧与文学》（1813年）和《论古代的埃及音乐》（1816年）。

记者：如此说来，民族音乐学思想在法国的确有其久远的历史。那么，法国的民族音乐学家可分为几代人？您又属于第几代？

G. R.：我应该说是属于第二代了。第一代是舍夫纳。我是他的学生，甚至可以说是他的儿子，他比我长二十岁！是他首先决定将该部门取名为“乐器学部”，尔后改为“音乐人种学部”，最后改为“民族音乐学部”。直至今日，我们一直沿用了这一名称。巴黎大学音乐学教授雅克·夏耶（Jacques Chailley）是一位中世纪音乐的专家，但他对民族音乐学却“网开一面”：是他率先将民族音乐学教育引进大学——邀请杜布瓦（Marcel Dubois）在巴黎大学开设了民族音乐学课程。此外，罗马尼亚人布洛伊勒尤（C. Brailoiu）亦被视为与其同代的法国学派的民族音乐学家。如你所知，他的文章许多都是用法文写成的，而且在巴黎的人类博物馆工作了很长一段时间。如同舍夫纳一样，他是我的另一位老师。在欧洲与他们齐名还有萨克斯、霍恩博斯特尔、法莫尔、巴托克、库朗以及孔斯特。后者专事印度尼西亚音乐，著有《民族音乐学》（1956年）。这是第一部使用“民族音乐学”一词作为书名的论著，从而确立了其在欧洲的地位。杜布瓦则是我之前舍夫纳的第一位学生，我们是同事。她后来在传统民间艺术博物馆组建了一个法国民族音乐学部。她与我同属第二代。可惜她已经过世。布莱金比我小10—15岁，但前些年也离我们而去。我这个年龄的同行还有谁呢？我真的是老了！你看，在法国，目前在人类博物馆工作的这些人都是我的学生（米哈依 Mireille Helffer 是杜布瓦的学生。可她后来也到人类博物馆工作了，而我是老板，她同样是在我的领导下）。噢，对了，陈文溪应该说是我的同代人。他是一个生性快活的人，我们相处得很好。他也一直自称为舍夫纳的学生，每当他谈起舍夫纳，总是充满感情。在荷兰，有一位叫汉斯的人，

倒是我的同代人，他是孔斯特的学生。再有一位就是研究中国音乐的汉学家毕铿。在英国，有一位叫大卫·德里夫科特的，专事非洲音乐，非常出色。他曾在伦敦东方国际问题研究学校(SOIS)任教。该校是欧洲最大的亚洲问题研究中心。对你们东方人来说，了解这一点非常重要。另外，当我们谈及民族音乐学时，还必须提到阿兰·达尼埃路(Alain Danielou)，他是法国人，专事印度音乐，对法国从事比较音乐学研究的人影响甚大，是他在柏林建立了比较音乐学研究院，即后来的德国民族音乐学研究院。战前，德国人始终处于民族音乐学思潮的前沿，当然当时称之为比较音乐学。然而，由于这些人大都是犹太人，所以，在纳粹时期，这一学派便销声匿迹。直至50年后的今天，才重又崛起。阿兰·达尼埃路还主编出版了三套联合国科教文组织的唱片：《东方音乐人类学》、《阿特拉斯音乐》、《音乐资料》。

记者：您是如何走进人类博物馆的？

G. R.：纯属偶然。1941年初我在大学区碰见一位老友，得知人类博物馆的舍夫纳先生正急需一位助手。这份工作似乎很合适我。事实上东方语言学院我曾学过一些阿拉伯语，在政治学院我也就读过一年；我还游历过不少地方，在墨西哥呆过六个月。此外，我非常喜欢音乐，曾在圣乐学校学过钢琴、对位、作曲、和声以及音乐史。于是，我去见了舍夫纳先生，接受了他给我的工作。尽管从经济角度讲，收入微薄，但我却被他所介绍的工作意义所感动。舍夫纳先生很喜欢我，而我也很崇敬他。我们在一起听了很多音乐，是他教会我如何工作。由于这一街头邂逅，我逐渐走进人类博物馆，开始了我终身为之奋斗的民族音乐学生涯。1953年，博物馆的创建人里韦为我谋得一个助理的职务。尔后，在列维一斯特劳斯的建议下，我又申请并被获准加盟法国国家科学研究中心。

记者：您在博物馆的具体工作是什么？

G. R.：舍夫纳要求我重新组建并发展音响实验室。与此同时，

在他的指导下从事一些乐器研究工作。战争结束时，我又负责重建了博物馆的电影厅和音乐厅。我非常赞同莫斯（Mauss）的观点，即音乐是一种人体技巧。它应该通过音乐家的动作被看到、被听到。而有声的电影正是观察它、研究它的思想工具。这也就是我们今天所说的电影民族学。

记者：您最初的田野经验是怎样的？

G. R.：我最初的田野工作始于1946年的“奥果韦（加蓬）——刚果”远征，其目的是要带回关于赤道森林中俾格米人和奥果韦下游居民的两部纪录片。当时要我负责音响。为慎重起见，我特地请教了国立工艺美术学院的音响图像教师迪迪埃（Didier）。后者对异域音乐极感兴趣，于是便毛遂自荐地与我们一同前往。结果是他负责音响，我负责音乐。我们配合得十分默契，制作了世界上第一批关于俾格米人的音乐录音（后来我将其出版为30cm，33t的唱片）。这是我在非洲的第一次“壮举”。六年之后，我又重返非洲，途经塞内加尔、毛里塔尼亚、象牙海岸，最终抵达达荷美（今贝宁）的首都波多诺夫。那里的宫廷音乐以及寺院音乐使我产生了极大的兴趣。于是，我成了国王的朋友。在其允许下，我终于得以介入各种祭仪活动，对宫中的音乐、舞蹈进行研究。我有一部书在几周后即将出版，书名叫作《一位非洲国王和他的宫廷音乐》。随书一同出版的还有两张CD唱片、一盘录像带。音乐非常美，完全是精神化的，在我看来，就是欧洲的格里高利！（当记者第二次采访时，该书已由法国国家科学研究中心出版，并在人类博物馆举行了首发式）。

记者：您做这些总是充满热情。与此同时，是否也是基于“急迫民族音乐学”之考虑呢？

G. R.：是的。我是“急迫民族音乐学”的积极支持者，只要有机会，我就呼吁；民族音乐学家应该在为时不晚的情况下赶快去田野录制口传音乐的第一手音像资料！事实证明，如不及时抢救，许多传统音乐就会逐渐地销声匿迹。比如，我所研究的贝宁

祭仪音乐就是一例。当1987年我重返那里时，我发现我比当地人更了解他们的祭仪规则。当地的寺院已十有八九不复存在，或因被拆毁，或因主祭后继无人。我不是在掉鳄鱼的眼泪，我本人亦不是一个无条件的厚古主义者。我并不反对现代音乐，相反，我很喜欢。但我想说，民族音乐学的重要核心是对工业化社会以前的各种音乐实践活动进行研究。面对现代文明的威胁，我们人员有限，时间紧迫，因此要各司其职。作为民族音乐学家，我们应该成为人类音乐文明的记录者和保护者。我们的首要任务是“急迫民族音乐学”，其它问题应该留待其他专人去解决。所以，我认为，当代民族音乐学过多地在方法论和认识论上争论不休，将会误入歧途。

记者：在您的研究中，您最关心的问题是什么？人种学还是音乐学？而法国学派侧重的又是什么？它的最大特点是什么？

G. R.：我始终使自己既要注重人种学问题，又要注重音乐学问题。尽管有时在客观上，比如《音乐与着魔》更侧重人种学社会的阐释。其实，这也正是法国学派（如果有的话，或者与英国人、德国人乃至美国人相比较而言）的最大特点，即力求在人种学和音乐学之间找到最佳平衡。比如，英国人对音乐分析就不那么感兴趣。舍夫纳虽然对此亦缺乏兴趣（他首先对乐器更有兴趣），但他对音乐极为敏感。他的研究兼顾到了乐器的音乐特点及其民族、社会、历史特点。布勒伊洛尤非常重视音乐体系问题，比如他对五声音阶的论述，我认为至今仍无人可比。然而，所有这些又都是基于对某一村庄音乐生活的描述，因此也极具人种学特点。

记者：最后一个问题，您认为年轻一代学人与您们过去所从事的研究一样吗？您对民族音乐学在法国的发展及其前景作何评估？

G. R.：年轻一代学者，自然与我们那时不同。随着现代科学技术的发展与进步，首先在研究方法上便有很大的不同；此外，他

们的思路更为开阔，研究领域也更加宽泛。但就总体而言，在法国，人们大都承袭的是舍夫纳的教育体系，尽管各人情况不同，但依旧可以看成是对传统的一种继承的发展。谈到未来的前景，我对此表示担忧。人种学或民族音乐学失去了许多田野：现在音乐家们出来的机会多了，无论是在巴黎、伦敦、还是柏林或欧洲其它城市，各种前来表演的音乐团体随处可见；从日本到中国，从爪哇到非洲，从拉美到印度，各种音乐无所不包。它们在很大程度上，取代了人种学的田野考察。然而，我认为这恰恰是一个根本性的错误，因为这些已经不是真正意义上的田野音乐了。再则就是拨款问题，在法国，国家科学研究中心已多年没有招聘民族音乐学家了。德国的情况似乎也不容乐观。唯有值得欣慰的是，我的学生以及学生的学生大多非常努力，他们中间不乏出色之人——这也许能是未来的一点希望吧?!

记者：谢谢您接受我的采访。祝您身体健康，一切顺遂！

G. R.：谢谢

1997 年 2 月整理

余其伟与广乐音乐的文人化

田　青

最近，应某出版社之邀，正在写一本《音乐与宗教》的书。越写，便越觉得音乐与宗教有着太多的因缘和相似、相近之处。而且，试着用宗教的视角、概念来研究、解释音乐现象，则觉得有许多方便。比如，宗教学规定构成一个文明宗教必须具备几个要素，用佛教的概念来讲，便是“三宝俱足”。也就是说，构成一个文明宗教，起码要有“佛、法、僧”这“三宝”：要有一个伟大人物或创始人（佛宝）；要有一套理论体系（法宝）；要有一批宗教职业者（僧宝）。一个乐种的形成，其实也与此相似：要有一个或几个创始人或代表人物；要有一套风格体系和经典曲目；要有一批有传承的专业工作者。当然，无论是宗教还是乐种，还都要

有一定的群众基础和适当的社会环境：即一大批信徒、爱好者、“追星族”及一个需要并能够为其发展提供条件的外部环境。而一个宗教或一个乐种的兴衰嬗变，固然有着复杂的、多方面的社会原因和内部规律，但归根结底，起决定作用的也还是这“三宝”。

拿广东音乐来说，在其形成期（从上世纪末到本世纪初）出现的严老烈、何博众、何柳堂、丘鹤俦、吕文成等人，在某种程度上，即可以视为一批“创教者”。他们从众多的民间音乐家和音乐爱好者中脱颖而出，各领风骚，独擅一代，以他们创造性的、多方面的艺术实践共同塑造了“广东音乐”的风格体系和美学特征，共同积累了“广东音乐”的经典曲目和技术手段，共同培养了一大批在时间上和空间上有着相对固定性和连续性的“广东音乐”听众群。可以这样说，至本世纪初，“广东音乐”已经“三宝俱足”，成为一个无论在在美学层次上还是在音乐形态学的层次上都充分独立的乐种了。整个20世纪，不管中华大地上的政治风云和经济大潮如何波翻浪卷，广东音乐都摆出一副“事不关己”的样子，在中国的东南一隅生息发展，走着一条自己的路。本世纪中叶，应该算是广东音乐的鼎盛期了，这个带着浓郁地方特色的乐种，以其秀美姣妍的品貌和“小家碧玉”的风度走进了全国的大小城市。由于广乐音乐与生俱来的平民化和商品化，也由于她少女般的亮丽和浅薄，她几乎适应了城市市民阶层的一切心理需要。不管是在十九路军与日寇血战淞沪的时候，还是解放军兵临城下的关头，她都在大上海的电台里释放着平和的微笑，妆点着《娱乐升平》的假象；更有趣的是，无论是在日伪统治下的广州，还是在“大跃进”时的北京，《旱天雷》和《雨打芭蕉》中绮丽性感的高胡及玲珑剔透的扬琴，都尽职尽责地阐扬着小市民们在任何时候都不会缺少的欢乐。这是广乐音乐的幸运，也是广乐音乐的悲哀。可以这样说：整个20世纪，在中国传统音乐无比丰富多彩的诸多乐种中，没有一个乐种能够像广东音乐一样只用几十年的时间便迅速崛起，并一度风靡全国。一直到现在，当羊城的“新潮一族”早

就抛弃了略显“土气”的广东音乐转而追求五花八门、新奇叠变的流行音乐和西方音乐的时候，在世界各地“唐人街”的中国饭馆里，却依然缭绕着广东音乐柔媚的乡音，而只有在此时此刻，广东音乐才显出她苍凉和深刻的一面。

但是，随着社会的发展和城市文化生活的多样化，从本世纪80年代起，广东音乐也像其它传统音乐一样，在新兴的流行音乐的冲击下无可奈何地踉跄下台，韶华不在了。这不是谁的错，更不是广乐音乐的错。这是人类“喜新厌旧”的本质和万事万物都有“生老病死”这一铁的自然规律的表现。佛教著名的“三法印”中，第一条便是“诸法无常”。除了“变”是永恒之外，世上再无永恒的事物，乐种也不例外。但是，人类在“喜新厌旧”的同时，也还有着“恋旧”、“怀旧”的心绪；“因缘”二字，也并非如我们想象的那样简单甚至带着一点无奈。有时候，某些“缘”，尤其是佛教所强调的“增上缘”、“助缘”——比如有心人的发心和努力，也会“起死回生”，参与并一定程度地改变某些事物的自然规律的进程。正如马丁·路德使基督教新教勃发生机，宗喀巴让藏传佛教格鲁派焕然一新一样，一个过分发展、过分成熟的乐种也不是不可能重新振作，但是，完成这样一个任务，需要一个力挽狂澜的、有着“宗教改革家”般的大智、大勇、大心愿、大热情的“殉道者”，一个与以往的“宗教职业者”有着不同背景、不同教养，不同品味、不同视野、不同思维方式并有着更高理想和更高追求的改革家。当然，如果现在就把正处于巅峰状态的广东高胡演奏家余其伟称为广东音乐的“马丁·路德”或“宗喀巴”还为时过早，但是，他近些年的作为和表现，近些年的演奏生涯和写作、思考，使我们有理由期待他对广东音乐的重新崛起发挥重大的作用。

他已经做了很多，他也具备使广乐音乐“面目一新”的素质和条件。余其伟1953年10月生于广东开平，自幼便浸淫于民间音乐的汪洋大海之中。与大部分民间音乐家不同，他不但嗜乐，而

且嗜书。他在学习民族民间音乐的同时，如饥似渴地阅读了大量的书籍，其中包括中外文学、史学、哲学等等。读书生活对他而言，比打下坚实的文化基础、开阔视野更重要的是他从此养成了思考的习惯，这使他以后的更高层次的艺术追求成为可能。1972年，他考入广东艺术学院音乐系（现星海音乐学院），师从黄日进，并得广东音乐名家刘天一、朱海等指点。1980年，他脱颖而出，获羊城音乐花会高胡比赛第一名；1982年，获全国民族器乐独奏观摩优秀表演奖；1989年，获首届中国金唱片奖。他曾出访欧、美、东南亚诸国及港、澳、台地区，均好评如潮。数年来，他在国内外录制、出版磁带、CD数十种，亦广受欢迎。他双脚踏在中国传统文化广袤的大地上；一手伸向民间，一手伸向域外；两眼“上穷碧落下黄泉”，搜寻四野，扫视“六合”；同时，口在不停地呐喊，脑在不停地思考。几年来，在演奏之余，他发表《人生境界说》、《心境与艺境》，说人生，谈艺术；发表《广东音乐文化历程》，钩沉身后史，梳理脚下土。有人称他：“开拓了中国高胡艺术的新境界”、“当今中国乐坛最优秀的演奏家之一”（施明新）；有人称他为“继往开来的广东音乐家”（幸志斌）、“广乐音乐的希望”（马璐）、“有觉有悟的‘广东音乐家’”（费师逊）；评论他的演奏“充满了诗意的幻想、哲理的沉郁，开拓出优美而高远的境界”（李凌）、“在意象的云朵间闪翅穿翔”（赵宋光）、“一往情深与超旷空灵”（胡志平）、“仙风道骨的韵味”（梅志清）、“植根传统、博大精深”（刘天一、黄日进）、“无人无我情更真”（陈天国）；评论他的文章是“在诗意中感悟艺术人生”（曹光平），“是深秋夜读后智慧的闪光”（梅志清）；更有人赠诗赞他：“手把胡琴最动情，卅年从艺苦求精；贯通南北倡新法，融汇中西创妙声。玉律金音天地动，行云流水鬼神倾；《琴诗》一曲惊华夏，多少知音仰盛名。”（卢有光）

余其伟的成功和所有成功人士的成功一样，是天赋加勤奋的结果。但从他的成功中，我们还是能窥寻出一些有意味的东西来。

佛教把普天下的学问分为“内学”和“外学”，分为“出世法”和“世间法”，并强调“修”与“学”并重，认为只有将两者结合起来，融会贯通，才能了悟人生佛道，度己度人。余其伟便善于将同一事物的两极结合在一起或在两个“对极”之间寻觅平衡：在演奏技巧上，他在学院派的严谨和对“音准”的强调与民间艺术的内在生命力和对“韵味”的追求之间找到了一种平衡；在艺术表现上，他在“手”与“脑”——即扎实的基本功与某种哲理和思想的构筑之间架设了一条通道；在风格上，他既能让人真切感受到一种“充实”，又能让人体味到“仙风道骨”般的“空灵”；在曲目的积累和对音乐的阐释上，他“不薄今人爱古人”，既能把《柳青娘》、《饿马摇铃》这样的传统曲目演奏得出神入化、韵味十足，也能把《琴诗》、《粤魂》、《思念》、《禅院钟声》等这些由专业作曲家新创作的大型协奏曲表现得细腻完整、哀婉动人；在铺筑自己的艺术之路时，他兼顾了“台上”与“灯下”，为自己设计了一个“学者型艺术家”或“艺术家型学者”的形象。用他自己的文字来说，便是：“长空与风月——客观自然的永恒与短暂之对极。行尽江南与片时春梦——主观精神的恒常与一瞬之对极。”① 环顾九州，在整个中国民乐界，在中年演奏家中间，像余其伟这样全面的人才还的确不多见。

但是，广东音乐爱好者们对他的期望之高与摆在他面前的任务之艰巨，也是一个“对极”。广东音乐在闪电般的崛起与辉煌之后，与我国的其它传统艺术一样，面临着艺术市场化和西方文化与流行音乐冲击的双重挑战。其实，艺术市场化并不可怕，广东音乐本来便诞生在商业发达的珠江三角洲，她也曾在旧的商品社会中“巧笑倩兮，美目盼兮”。问题是，艺术也如那位已故的元帅诗人所慨叹的那样：“十八岁的姑娘年年有”。对“新陈代谢”这个本来不带任何感情色彩的词，一个十六岁的中学生和一个六十岁的女影星的个人感受肯定大相径庭。当像京剧这样博大精深、传统丰厚、本身存在着巨大张力场和包融力的剧种尚需大张旗鼓地

呼喊“振兴”的时候，广东音乐便愈发显得底气不足了。

的确，每一个乐种都有着它不可替代之处，有着它独特的传统与风格特色。从某种程度上说，这些“特色”就像人的容貌一样，从少到老“万变不离其宗”，再“变”也不会变成别人。而这些注定只能在自己特定的基因控制下的渐变，如果没有“医生”的干预的话，也一定会将“双眼皮”和“扁平足”一起遗传下去。就像医生治病一定先要诊断出患者的病根、病因一样，要想使广东音乐在新的历史条件下春风二度，必须了解广东音乐的不足之处何在。笔者对广东音乐只有肤浅的了解，不具备对深层问题及具体事物的发言权，还是看余其伟本人如何认识：

“广东音乐过去一般是由文化水准不很高的、但有丰富生活经验和演奏、演唱经验的中下层民间艺人的业余性质的创造。如今，则需要具有较高文化素养的、知识广博的、接受过严格专业训练的、具丰富而深刻生活经验的文艺家来攀登广东音乐的新的高峰。高度成熟的广东音乐要经受我们民族最高水准的思想文化洗礼。”

“传统南方文化人自由、散漫又不乏聪明、活泼的禀性，一方面相对的缺乏北国文化人普遍禀赋的社会责任感与历史使命感，另一方面又往往沉醉在自豪和优越感中，造成某种自足感与封闭性。”

“但从文化发展总的趋势看，广东音乐从题材选取、表现技巧、寓意深度等，都要求有更开阔、更崭新、更崇高的境界，要更具人生意识和历史使命感，它要在全民族、全世界的音乐艺术的纵横比较、参照中，站在更高的层面上展示自身独特的价值。”②

我以为余其伟的这些话，既是经验之谈，又是理论思考；既是全身浸泡在水中、“冷暖自知”的、绝对“门里人”的难得的个人体验，又是钻出水来，登上另一个山顶之后，回眸远望的真知灼见。产生在本世纪初东南一隅一个被广大农村包围的商业城市中的中下层市民的广东音乐，要想脱胎换骨、凤凰涅槃，除了走

余其伟所说的这条路外，别无它途。扬弃弱点、走出局限、登高望远、丰富自身、提高品味、扩大内涵、充分“文化”，这是几乎一切民间艺术超越时间与空间的必行之路。这，也就是我所说的“文人化”。

过去，我们在强调民间文化的重要性时，受“左”的意识形态的影响，曾经极不公正地对待文人——古代知识分了在创造、传播、继承中国传统文化中的伟大作用。曾经有这样一种广为流行的理论：即原来活泼生动的民间艺术，一经文人之手，便一无例外地变得“僵化”、“保守”、失去了生机。这种理论，实在是知识分子精神“自虐狂”的表现。乐府民歌和敦煌曲子辞的确好，但在深度、广度及艺术性的全面的比较中，它们能和以李白、杜甫为代表的唐诗的光耀古今、彪炳千秋的伟大成就相提并论吗？来自民间的古代戏曲固然优秀，但如果没有“关、马、郑、白”四大家，没有魏良辅、没有汤显祖，能有中国戏曲艺术丰富繁茂、博大精深的体系吗？“文人化”不等于随便让哪一个“文人”去随意“变化”民间艺术。就像不是随便哪一个农民都会唱山歌一样，“文人”中也有“天才”和“屎旦”。我所说的“文人化”其实质是由具有“宗教改革家”素质的知识分子用“文化”来“化”民间艺术中原本粗俗浅陋的东西，使其升华、使其飞腾。天生丽质、人面桃花的二八村姑固然美，但这世界上毕竟还有仪态万方、倾城倾国的“国色天香”。而当我们真像李开先那样有了四壁唐诗、宋词、元曲之后，再来说说“真诗只在民间”也还不迟。

余其伟似乎什么都不缺了。他有实践、有理论、有才气、有眼光、有品味、也有一大批追随者。但我不知道他究竟有没有“殉道者”的勇气和“宗教改革家”的大悲、大智、大雄力。我担心他难以跳出世间的喧嚣和俗世生活的困扰，也担心他最终跳不出“广东音乐”的局限性，他毕竟在这里陷得太深了。他与广东音乐的感情纠葛也太深了。他曾颇带感情色彩地为广东音乐的大师吕文成鸣不平。他说吕文成本应和刘天华与瞎子阿炳三足鼎立

而齐名，但因为吕文成没有像刘天华那样忧国忧民、有一定的进步思想，也不像瞎子阿炳那样家境贫寒，而是终生在城市生活中优哉游哉，过着小市民的“幸福”生活，“成份不好”，所以解放后不被重视。此话不是没有一点道理，但我仍然觉得余其伟在说这番话时没能跳出“广东音乐”的城池，没有能站得更高！其实，在我看来，广东音乐不也正是由于这种“优哉游哉”、自得其乐的性格而缺乏沉郁、博大的胸怀和直面人生的勇气吗？这绝不是简单的“南北”之别，也不是“豪放”与“婉约”的风格不同，这里其实有关音乐与艺术的真谛，何需赘言，智者当知。

当余其伟超越自己的时候，广东音乐也将超越自身。余其伟，任重而道远！

1997.2.26

注释：

①余其伟：《万古长空，一朝风月》，载《南方周末》1988年4月29日。

②余其伟：《广东音乐文化历程》，载《粤剧研究》1988年第2期。

我期待，中华文化精神与香港本地特色的有机融合

——香港中文大学音乐系主任、香港作曲家联会主席陈永华教授采访报告

编辑部记者

陈永华（Wing-Wah CHAN），男，1954年出生。香港著名作曲家、指挥家。于香港中文大学随纪大卫习作曲，后获英联邦奖学金赴加拿大多伦多大学深造，获音乐硕士及博士学位。同时，也获伦敦圣三一音乐学院作曲院士文凭。其音乐风格现代化，并充满都市感，同时表现对生命的热诚。其作品包括六首交响曲，多首管弦乐及室内乐创作，同时也有数首中乐大合奏曲。并由美国、英国、德国、日本、加拿大、罗马尼亚、俄罗斯等，及中国大陆、香港、台湾的乐团演奏。其作品曾屡获奖项，其中管弦乐《飞渡》获亚洲作曲家同盟颁授的“1988入野义朗纪念奖”，1993年入选北京中华民族文化促进会评选的“二十世纪华人音乐经典”；四重奏《秋》获1981年美国国际双簧协会作曲大赛首奖。德国政

府学术交流部曾于1986年邀请他参与塔木士达国际现代音乐节，并于德国演出其作品。1991年还获香港艺术家联盟颁授的“作曲家年奖”，1992年获“十大杰出青年奖”。早在就学期间，他已积极参与乐团及合唱团的指挥活动，像布鲁克纳安魂曲、帕莱斯特里耶弥撒曲，及不少圣乐作品在香港的首演，均由他指挥。另外，他也客席指挥香港管弦乐团、香港小交响乐团、中国中央交响乐团、上海电视广播交响乐团及多伦多华人爱乐团演出其作品。他现任香港中文大学音乐系教授兼主任，并获香港管弦乐团委任的首位“驻团作曲家”（任期为1994年至1996年），香港作曲家联会主席，亚洲作曲家同盟副主席，香港作曲家及作词家协会理事，市政局及区域市政局音乐顾问，香港圣乐团音乐总监，赛马会音乐基金会主席及香港艺术发展局艺术界别委员会主席，并担任香港电台第四台现代音乐节主持。

一九九六年十二月十二日下午三时至四时，在香港中文大学音乐系（崇基学院许让成楼）陈永华教授办公室对他进行了现场采访。在正式采访之前，曾于十二月九日将采访提纲提供给陈先生。严格说，此次采访的准备早在一年之前就已开始，或者说，我这次赴香港进行学术交流活动正是以此次采访作为契机的。是日，天气晴朗，相比较严冬的北方来说，此间可说是风和日丽。有这么几天的生活，并经过一些走访，我对香港也稍有习惯，因此，双方见面心情都很愉快，交谈也很轻松。就交谈范围而言，与其说这是一次采访，不如说是一次交流更为恰当。

以下为采访记录（已经被采访者本人审阅）。

记　者：这次承蒙香港中文大学音乐系的盛情邀请，使我能有一个对香港音乐界进行交流访问的机会，在此再次表示十分的谢意！今天，我以《中国音乐年鉴》的名义对您个人作一采访，首先请您谈一谈贵系的历史与发展状况。

陈永华：香港中文大学音乐系是一九六五年成立的，当时人

不多，仅十来个学生，四、五个教师。而且没有专职教师，当时的教师主要都是外国传教士，在中大教宗教与哲学的同时，义务开课教音乐。从一九七〇年开始，从海外聘请了专职教师，主要来自英美。到了一九七六年，才开始有中国人担任的教师。当时的课程主要是以西洋音乐为主。值得一提的是在七十年代有一个美国作曲家对中国音乐很有兴趣，于是就跟这儿的一位古琴家学古琴，然后在一九七五年左右创建了中国音乐资料馆，并担任了第一任馆长，而且还请了一、二位兼任教师，从而开始了中国音乐的教学。到了七十年代后期，又有吕炳川、张世彬、陈蕾士等来教学。这样，这儿的本科学生虽然仍以学习西洋音乐为主，但必须兼修中国音乐，而且还必须学习一、二件中国乐器。八十年代以后，系里的师生人数都有增多。到了八十年代中，开始了西洋音乐史的硕士课程。八十年代后期教中国音乐的就有三位教师，因此也开设了硕士课程。同时，作曲的硕士课程也开设。在八十年代中期，还开始了兼读五年制学位课程，其要求和水平与全日制学生相同。从一九九二年开始，民族音乐学又有了博士学位课程。从一九九三年起，西洋音乐史和作曲也有了博士学位课程。目前，全系共有十二位专任教师，其中教西洋音乐史的有三人，包括中世纪到文艺复兴，古典时期，浪漫时期到二十世纪；从事中国音乐教学的有四位教师，主要内容包括道教音乐，粤剧音乐，满族宫廷音乐，江南丝竹及世界音乐，为配合这方面的教学还添置了一些相应的中国乐器；教作曲的有三位教师，教音乐分析的有一位教师；此外，还有一位专任钢琴教师，其他的乐器教学主要外聘香港管弦乐团和中乐团的专业乐师来兼任，大约有一百多位。现在系里的全日制学生大概七十多名，兼读学生六十多名，研究生二十多名。作为本系的教学建制，主要就是以上述四项(中国音乐，西洋音乐史，作曲，技术理论)为发展重点，现在这四项均已有了硕士和博士学位授予权。另外，对学生的大致要求是，具备中英双文素质，并在中、西乐方面都有一定的造诣。在资料储存方面，系里除了有一个西洋音乐的资料

室外,还有一个中国音乐的资料馆,再有就是大学崇基学院图书馆里有一些音乐书籍,它的储存量大概可以说是目前香港地区最多的。此外,亦有中、西、韩国、日本、印度及爪哇乐器数千件。以上大概就是我校音乐系的主要情况。

记　者:谢谢您的介绍!您除了在音乐系担任主任职务外,还是香港作曲家联会的现任主席,请您谈一谈贵会的大概情况,以及它的社会作为。

陈永华:联会主要担负着提倡本地创作,以及推展现代音乐的使命,同时当然也推广香港地区以外的新音乐作品。每年的主要活动是:通过“音乐新文化”活动推出新的音乐作品,其中包括管弦乐作品、室内乐作品、声乐作品,每次演出六场,耗资四十至五十万元;通过“音乐新一代”活动给在学校学习的作曲学生或三十岁以下的校外学生以发表作品的机会,也是每年一次,每次演出两场,耗资五至六万元,对这部分作品一般不作选择,采用拿来就发表的方式,但在体裁上仅限于室内乐作品。以上这些活动的经费,主要来自作曲家、作词家协会和艺术发展局。除此之外,还联系香港教育局,每年举办一次“音乐创艺展”,要求中小学学生自己搞一些小型歌舞,音乐必须由学生自己来搞,包括即兴也可以,这项活动每年都很受欢迎,然后选几台最好的作品在香港大会堂演出,配备一些专业的辅助人员一起来参与。除了以上这些活动都由联会策划外,联会还参与社会各阶层的音乐活动。目前联会成员有一百多人,几乎都是搞严肃音乐的作曲家,联会没有专职的行政人员,仅仅在举办“音乐新文化”活动时聘请一些专职行政人员。联会还推助出版,包括音响、乐谱等,对乐谱的出版,一般只要作者提供清晰的手稿便可直接影印。现在限于人手不足,这方面的对外的推广工作稍差一些,乐谱主要是在香港本地流通,音响则可通过唱片公司对外推广一些。联会一般是每两年改选一次领导成员。

记　者:再次谢谢您的介绍!很显然,不管从哪一个方面讲,

香港的音乐与内地的音乐，我感觉包括台湾的音乐，都有很大的不同，您能否仅就香港专业音乐方面，对它作一个基本的定位，包括它的风格、技术、接受等层面。

陈永华：目前在香港比较活跃的作曲家，一般都是在本地打基础，然后去海外留学，这样，外来的影响就是不可避免的，因此说香港音乐有没有统一的格调，是很难说的，一般说来其风格是多元化的。外界对此有一些评论，譬如将香港与大陆、台湾进行比较，认为大陆原汤原汁的多，民族性较突出，台湾有一些传统的儒道精神，因此文人气较足，而两者音乐的自身结构转换一般较缓慢。而香港则不同，它既没有土味，而所谓的中国味一般只是来自书本，相反其表达面目就比较国际化，在主题发展上的转换就比较快，这方面很类似香港的生活节奏。我个人认为这种评价有一定的道理，而且香港社会的商业性机制和商品化品位对此也有一定的影响，比如由此机制导致委约制度的运作，一般委约就要限时，因此就使得长大的作品很少。就委约制度而言，这在香港地区有其合理性，因为在香港一般专职的作曲家是没有的，都是兼职的。说起这儿的一般听众，我个人觉得他们对音乐作品的分辨力不是很强，因此往往对新音乐的接受不及对古典、浪漫、传统作品的接受，这样，在推展新作品时，往往采取拼盘搭配的方式，全是新的一般效果不是太好。

记　者：我主要是从事音乐理论工作的，但我认为，在当今音乐界，创作与理论的互动关系是明显的，对此，您能否谈一谈看法？

陈永华：我还没有想到过两者的结合问题，就单方面而言，我感到香港地区的理论研究潜力还有待发掘。另外，作曲家兼搞理论研究的不多，就是在音乐技术理论方面也比较薄弱，主要是专职人员太少。

记　者：毫无疑问，在一个现代社会中，往往有多种音乐类型共存，这不光是现代文明的一个特点，同时是历史所造就的一

种样态。当然，在诸多类型共存的格局中，也会有比较突出的方面，您认为当前香港音乐的主潮是什么？而“九七”之后您对此又有什么前瞻性见解？

陈永华：刚才所谈的主要限于严肃音乐方面，现在这个问题显然涉及到民间音乐、流行音乐诸方面。就流行音乐而言，我了解到香港有一个作曲家及作词家协会，这里大部分是搞流行音乐的，整个协会大约有二千多名会员，但真正搞严肃音乐的只占其中的百分之十几。当然相比较而言，流行音乐由于商业背景，一般就比较容易推动，从事这方面创作、表演的人一般也是互相尊重的。我个人的看法是，不要人为地将不同类型的音乐对立起来，而应该是互相补充。至于说到“九七”问题，总的来说，如果“一国两制”真的能够如愿的话，文化工作的前景应该说是很好的。以往的标准一般是以西洋为主，这里带有一些殖民主义的色彩，有被动的一面，我们也很反感洋人的指手划脚。我想，“九七”回归以后，这种局面会有根本的改观，我们可以立足本身，并通过一些切实的工作，也可使得外国听众来接触和接受中国的音乐。另外一个问题是，过去这儿不少艺术家对政治不关心，进而一般也不大参与社会活动，因此，影响到作品一般也与社会很少相关。这是文化的特殊性一面，对此我的估计，“九七”之后一般也不会有太大的改观，总体上说，中国的“文以载道”传统在香港还是不会有什么市场的。

记　者：近数十年来，内地与香港的音乐界关系越来越密切，无疑在今后也会是这个趋势，在此想听听您的看法。

陈永华：两地之间的关系确实是呈现越来越密切的趋势，随着“九七”的回归，香港文化纳入到中华文化大家庭中是必然的，但每个地区的文化又都有不同的特色，也无需抹掉，其实也不可能。我的理想是，既要有中华文化的精神，又要有香港本地的特色，并作有机的结合，完全脱离是不好的。

记　者：您是一位作曲家，不仅在香港，而且在内地都有一

定的影响，在此，请您谈一谈您个人的音乐创作，以及在审美理想方面的追求。

陈永华：从我个人经历来说，我学习作曲主要是师从洋人，因此早期作品有一些洋化。但到加拿大留学的时候，反而增加了我作为一个中国人的感觉，道理很简单，因为在香港是不会有人提醒你是一个中国人的。在加拿大学习阶段，我就刻意追求中国的风格，也用了一些民族乐器，有意识在作品中体现一些唐诗宋词的人文意味，当然地道的土味因没有亲身体验是写不出的。通过在香港生活这么多年，我的感受是应该写出东方现代化的味道，有的体验则直接来自日常生活，比如我的管弦乐作品《飞渡》，其灵感就是来自坐地铁，用一种音响变换及速度形态表示交通与电波的繁忙。一九八九年后写了《晨曦》，柏林墙被推倒以后又写了作品来祈念世界和平。总的说来，我的作品一般是给人以希望与激励，比较乐观。另外，我也比较爱用打击乐器。

记　者：我此次应贵系邀请来香港，也意味着中国艺术研究院音乐研究所与贵系的一次合作，就此，请您谈一谈与敝所合作的意向，以及对《中国音乐年鉴》的看法。

陈永华：与贵所的合作，我相信随着时间的推移会越来越频繁，也会越来越深入。当然交流与合作要有双向的基础，我希望在不远的将来会有一些扩大。《中国音乐年鉴》作为中国唯一的一本音乐历史书籍已在海内外产生相当影响，希望以后有计划地再介绍一些在海外活动的中国音乐家，以使得它能够更全面地反映中国各地区、各群体的面貌。

记　者：好，谢谢陈先生的谈话！在此，也代表敝所与《中国音乐年鉴》，通过您向香港音乐界的朋友致意，希望我们今后的交流与合作更富实质性的意义。

一九九七年一月二十一日整理
写在燕东新源里

永远怀念亲爱的父亲丁善德

丁芷诺

就在一星期前陈铭志先生七十寿辰的庆祝会上还谈笑风生:现在是九十不稀奇,八十多来西,七十小弟弟…”谁想到八十四岁刚过,亲爱的父亲竟离我们而去了。

在五个姐妹兄弟中,我是唯一与父亲同在一个单位相处四十多年的。我曾多次和师生一一起聆听他幽默风趣的报告,也因系里的工作向他请示汇报,听到过许多得到他教诲和帮助的人向我叙述他们的感激之情,在家里又感受到他作为父亲、外公、祖父对下一辈的爱。

父亲走过的路是与中国新音乐的发展同步相连的,他从一个小镇的穷孩子考进上海音专,在萧友梅、黄自等前辈的提携下,由勤学苦练

而成为我国第一位开独奏音乐会的钢琴家。以后为了发展和创作中国民族音乐又改学作曲，留学法国。作为爱国的知识分子，一听说祖国解放，便带着刚写完的《新中国交响乐》动身回国投身于百废待兴的社会主义音乐教育事业，在繁忙教学工作的同时，写下了交响乐、大合唱、室内乐、独奏曲、独唱曲等大量不同体裁的作品，培养了许多学生，在国际交流、理论研讨、社会音乐活动等领域亦无不留下他的身影。

在我很小的时候，每天清早睁开眼睛，听见的就是我父亲的练琴声，当时正是抗日战争的艰苦年代，父亲和陈又新先生为当时不愿去汉奸学校就读的青年提供学习场所，一起创办了“上海音乐馆”致力于音乐人才的培养。此时我家已有三个姐妹加大弟四个孩子，而上面还有祖母和外公，真不能想象父亲是怎样在生活担子的重压下坚持练琴作曲的。回国后，父亲立即着手编写教材，当时作曲系的四大件教材全是我父亲一手根据在巴黎学习的笔记整理写成的，与此同时还得抽出时间来引导自己的孩子踏入音乐之门。我姐姐丁柬诺的钢琴从小是父亲教的，连我学小提琴也是父亲启蒙的，那天他从谭抒真先生处学了小提琴的基本姿势就来教我和大弟，第一课拉的就是秧歌调。有一天对我说：“我们办了一个音乐少年班，这是全国第一所少年音乐学校，我带你去试试。”当我考上后他又给了我一本日记，让我将少年班的学习生活记下来说将来会很有意义的，可惜这个本子在文革中丢失了。

解放前我小舅庞其方是地下党同济大学的负责人，我父母都曾因此受到革命思想的影响，并掩护过地下党员。解放后每当我父亲受到毛主席、周总理、陈毅副总理的接见，或是参加土改，听英雄人物感人的报告回来，他总要兴奋地向我们谈感受，1958 年他就是在陈老总号召写革命题材交响乐的启发下着手写《长征》交响曲的。六十年代上海音乐学院出了不少好作品，从小提琴独奏曲《牧歌》（沙汉昆曲）到小提琴协奏曲《梁祝》（何占豪、陈钢曲），大合唱《金湖》（张敦智曲），都是在他指导下一堂堂课上完

成的。

1956年后他入了党，担负起上海音乐学院副院长的领导工作，他总是配合党委与其他院长及系主任一起为上海音乐学院的发展倾注心血。在学校各种矛盾几乎天天都有，他总是先听大家的意见然后很快找出矛盾的焦点，并设法把这个结解开。由于他处理问题总是把原则摊在桌面上，并勇于负责，敢于拍扳，群众都愿意找他解决困难，即使不能满足要求心里也服气。一位校刊编委说“历任院长中他是行政能力最强的，经他一点拨，我们做事就快多了。”他从来是直率地指出别人的缺点的，但很多人反因此而感谢他。如歌唱家费明仪女士就说：“幸亏丁先生当年上课对我说我的手在钢琴上不会有发展前途，我改学了声乐才有今天。”费一直视他为恩师。另一位教师在招生中曾因私心而不愿录取某学生，父亲作了处理后，过了几年这位教师特地找上门说：“丁院长，你当时的处理是对的。”

每当谈到学院建设，父亲总是强调老音专的传统：“聘请最优秀的教师”，“不拘一格发现和培养人才”，“教学第一”，等等。在教学计划、招生考试、毕业考试等环节中，他也始终不顾情面严格把关。如有人想通过走上层路线达到留校的目的，我父亲得知系里教师意见很大后取消了此人的留校资格。而当有位考生成绩非常优秀报考研究生因年龄超过一个月，而被拒之门外时，他就提出将这学生破格录取，并说：“制度不应该是卡人的，不然人才就被埋没了。”

平时师生来访，他总是笑眯眯地倾听，和蔼可亲。但对一些不良风气却是横眉以对。1975年那次中风就是在讨论会上对某地出现贩卖人口的现象过于激动而引发的。他的宽宏大量也是人所共知的，有位青年作曲家文革中曾打过他，但他并不往心里去，反而说：“他是跟着胡闹，其实本质并不坏。”可是对文革中上音折损的十位专家，他一直深为痛惜。在一次批“四人帮”大会上，他激动地上台发出该为这些专家平反的呼声，我直为他担心，因当

时还未到落实知识分子政策的时候。果然他的发言犹如一石激起千层浪，来自上面某人的责怪："一个党员怎能不按党委的要求发言？"可是在下面我听到的是另一番议论，一位图书馆老职员对我说："这话除了你父亲谁敢说啊，他说出了我们的心里话啊。"我敬佩父亲的公正和勇敢，在大是大非面前敢于公开自己的立场。

虽然，他在他的职位上曾帮助过一些人解决困难和问题，但他从来不把这一些放在心上。相反却常常记不起这些事。面对各种生活琐事，他更不愿麻烦别人，每次学校司机来接他，到家按铃，他总是早已穿戴整齐，有时还等在门口。对我们子女也从不要求过多地照顾他。姐姐毕业时他把留上海的名额让给了另一位毕业生；1962 年国家困难时期他动员我母亲主动退职；大弟小弟都远在黑龙江和吉林，他从未要求将他们调回上海，还说："我们家这样挺好，到哪里都有落脚处。"外孙余隆小时正值文革后期，他自编教材教他弹琴，又应小隆隆的要求用不太标准的普通话朗读《智取威虎山》剧本给他听，余隆长大后学习指挥留学德国取得一些成绩，父亲十分高兴。但当余隆邀请外公外婆去德国听他指挥汉堡歌剧院演出《茶花女》时，他拒绝了。"我们去了你为了照顾我们就要分心，你今后的路还很长，把钱省下多做些事吧。"以致余隆连声责怪自己："我出道太晚了。"

我们家是很民主的，在父亲影响下各人用功地干自己的事，他表面上好像不太管我们，但其实他是看在眼里的。早在少年班我第一次演出拉独奏，当时没有合适的中国作品，父亲就为我改编了《北风吹》，1962 年我们四重奏组去香港，他又在我们改编的《二泉映月》基础上重新改写成四重奏。后来我的手坏了，在北京跟海政文工团的张瑞老师学和声。有一天我忽然心血来潮寄了个作品给他，不料他竟用红笔仔细地作了修改还说你和声大有进步了。姐姐长期在歌舞团工作，当时单位不景气，她只是给演唱通俗歌曲的歌手弹弹伴奏。他看出了我姐的苦恼，香港举行父亲的作品音乐会时，就让她担任钢琴作品的独奏。1994 年我带领四重

奏自费参加比赛，临到出发，赞助单位的资金还未落实。他从银行里取了钱说：“我这里有三千美元你们先用吧。”

八十年代他身体精神都还相当好，因领导年青化的需要而从原来的岗位上退了下来。许多人都为没让主持了上音30多年工作的父亲担任顾问而感到不公也不利于学校的发展，可他却坦然处之。当后继的院长向他请教时他总是热情坦言，但又从不越权，在卸下行政工作担子后，他立即将更多的精力投向创作。他反对有些人盲目模仿外国的现代派手法，力主音乐一定要有可听性，要表现人的感情，在这期间七十高龄的他创作上更出现了一个新的高潮，不仅写下了数量众多的钢琴独奏曲和富于时代气息的协奏曲，还将他的创作实践扩展到他过去并不熟悉的领域，如钢琴三重奏，弦乐四重奏，小提琴奏鸣曲等。同时又应邀到各地讲学，对担任评委、主持比赛亦热心参加，尤其注意人才的发现和培养。一次听我指挥的室内乐音乐会，对五岁的孙梅庭所弹的海顿钢琴协奏曲深表满意，从此就交上了这个小朋友，还专门为他写了不少儿童钢琴曲。去年，16岁的孙梅庭从美国回来，他带病听了音乐会。听完还急急地跨上舞台祝贺他的进步。

亲爱的父亲是我们永远的榜样，他的勤劳朴实，刻苦奋斗，他的心胸开阔顾全大局，他的爱惜人才宽厚待人，他在受挫的情况下，始终保持乐观的精神，都是我们远远不及的。我真后悔没有照顾好父亲，上海音乐学院新大楼奠基仪式那天，天气很冷，他血压高，心脏也不适，但考虑是学校的大事说要去，我们竟同意了，我又有课未能陪他。第二天就住院了，又由于他不愿麻烦别人，就连近在楼下的一位心脏病专家也未去找，在去世的前一天，他还问起一位青年教师的病，催我早点回家，而作为他的女儿的我竟丝毫未能察觉死神正在向他逼迫，12月8日清晨当我们赶到华东医院时他的心脏已因极度的衰竭而停止了跳动。但我深信，父亲留下的作品和精神是永垂不朽的！

十大新闻

1995年重要音乐活动

1995年音乐活动纪事

本年纪事

1995年［中国音乐十大新闻］

（按时间顺序排列）

1. 2月、4月，纪念刘天华诞辰一百周年学术座谈会和音乐会在北京举行。
2. 5月，'95国际中国民族器乐演奏大赛在北京举行。
3. 6月，全国音乐评论座谈会在安徽省淮南市召开。
4. 7月，'95中国古琴艺术国际交流会在四川省成都市举行。
5. 9月，首届中国民间鼓吹乐学术研讨会在河北省固安县召开。
6. 11月，第二届聂耳、冼星海全国声乐比赛在广东省东莞市举行。
7. 11月，中央歌剧院在北京第一次用原文演出意大利歌剧《图兰朵》。
8. 12月，中华人民共和国国歌纪念座谈会及《义勇军进行曲》创作60周年纪念音乐会在北京举行。
9. 12月，俄罗斯莫斯科国家交响乐团来我国北京、上海、深圳、成都访问演出。
10. 年内，全国各地举行各种形式的演出活动，纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利50周年。

1995年重要音乐活动

纪念刘天华诞辰一百周年/北京

首都音乐界纪念刘天华先生诞辰一百周年活动于2月21日、3月31日、4月3日在北京举行。2月21日举办的“纪念刘天华先生诞辰一百周年学术座谈会”，由中国音协民族音乐委员会、中央音乐学院、中国音乐学院等五个单位联合主办，在京音乐界人士及刘天华先生的亲属近40人出席了会议。会议由中国音协副主席赵沨主持，与会者深切缅怀刘天华先生为中国民族音乐作出的卓著贡献，赞扬了刘天华先生一生的成就，他的思想、他的实践，包括他的创作、演出与教学研究等都体现了爱国主义和民主主义思想。对刘先生所倡导的中西兼容思想与实践给予充分的肯定，并指出我们今天应学习刘天华先生刻苦勤奋、坚韧不拔的献身民族音乐的精神，与会者一致认为学习纪念刘天华先生，发展民族音乐事业，是我们这一代音乐工作者所担负的重任。3月31日、4月3日中央民族乐团在北京音乐厅举行了刘天华先生专场音乐会，演出了刘天华先生创作整理的10首二胡曲和3首琵琶曲等作品。香港龙音公司出版了《音乐大师刘天华诞辰百周年纪念专集》，由谭耀宗、郑伟滔、肖兴华编撰，刘育和任顾问。其中收有我国著名二胡演奏家蒋风之演奏的《病中吟》、《除夕小唱》、《空山鸟语》、《烛影摇红》、《光明行》，甘柏林演奏的《独弦操》等作品的激光唱片二张，还有刘先生各个时期的生活照片、家庭和社会活动的照片一百多张，刘先生的著作乐谱原稿。还收集了20多位音乐家对刘天华先生的评论文稿。

全国音乐评论座谈会/安徽淮南

首届全国音乐评论座谈会于6月20日—23日在安徽省淮南市召开，会

议由中国音协、安徽省音协、淮南市文化局共同主办。来自全国各地的专家、学者50余人出席了会议。中国音协副主席赵沨在大会开幕式上讲话，他说："新时期的音乐生活呼唤着音乐评论，新时期出现的新情况、新问题更需要我们加强音乐评论工作。"会议期间，与会代表宣读了28篇论文。新时期的音乐生活是纷繁复杂的，在繁荣的大好形势下，或多或少的问题也应运而生，这无疑加重了今天音乐评论工作的社会责任。什么是音乐评论？在新形势下音乐评论的功能、作用有何新表现？什么是音乐评论的科学性？音乐评论的标准思路是什么？这些问题正是此次会议大家讨论的中心议题。与会者回顾了我国音乐评论的历史，在当前音乐评论的现状与问题的基础上，肯定了音乐评论对音乐生活的导向作用和监督作用，指出音乐评论的品格是以正确的音乐思想、准确的审美把握、精道的专业素养对产生于今的音乐创作、音乐表演乃至整个音乐生活，纵横评说，批判论理；在关心专业音乐活动的同时，更关注12亿人民大众的音乐活动。这就是今天音乐评论工作的新内涵和新使命。因此，代表们一致认为，应建立一支高水平、高质量、团结协作的音乐评论工队伍，创造正常健康百家争鸣的音乐评论风气，是今天开展音乐评论工作的当务之急。

歌剧《白毛女》研讨会/北京

为纪念著名歌剧《白毛女》诞生50周年，中国歌剧研究会等19个在京学术团体，于6月24日－26日在北京联合召开歌剧《白毛女》研讨会。出席会议的有120多位代表，其中有当年组织创作《白毛女》的戏剧家张庚，剧本执笔者贺敬之、作曲者张鲁、瞿维、李焕之、陈紫、刘炽等，另一位剧本执笔者丁毅应病未能出席会议。开幕式上李刚致开幕词，与会同志对已经逝世、曾经为《白毛女》的诞生付出巨大心血的周扬同志、马可同志，表示了深切的怀念。《白毛女》诞生于抗日战争胜利前夕，50年来盛演不衰，演出场次超过一万场，观众人数超过一亿人，这不仅在中国歌剧史，而且在世界歌剧史上都是罕见的，它曾被改编为电影、戏曲、芭蕾舞，在国内外广为传播，它的故事与音乐曾经达到家喻户晓的地步，它曾鼓舞人民去推翻三座大山、建设新中国。与会代表指出《白毛女》的历史地位不是哪个人决定的，而是历史形成的。它是中国新歌剧的奠基之作和经典性作品。《白毛女》成功的基本经验是延安的这些艺术家们较好地解决了"为什么人"和"如何为"的根本问题，并向民间学习，熟悉民间的音乐、戏剧，积累了大量的音乐素材，

熟悉群众的审美习惯、审美情趣。与会者还认为，最近重新排的歌剧《白毛女》，基本上忠于原作。田川在闭幕式上作了总结发言。

'95 中国古琴艺术国际交流会/四川成都

由中国音协、四川音协、成都文化发展促进会、成都市文化局等单位联合主办的'95 中国古琴艺术国际交流会于 7 月 19 日—23 日在成都召开。中国各地琴人和来自世界 10 多个国家及我国台湾、香港的琴人，约 280 多名古琴专家出席会议。会议目的是继承和发展古琴艺术，以琴会友，加强琴艺在国内和国际间的交流，提高古琴艺术的理论研究及演奏水平。交流会上举行了学术研讨会、古琴百琴博览会、琴艺书法画展。开幕式由成都市委常委宣传部长魏柏良主持，成都市委副书记王少雄向大会致词。中国音协副主席赵沨宣读了中国音协名誉主席吕骥的贺信，并作了发言。成都歌剧舞剧院交响乐乐团、成都民族乐团、新加坡吉丰华乐团、韩国伽耶琴演奏团、香港爱乐乐团、台北和真琴社等演出了五场音乐会，参加交流会的代表们还进行了七场交流演出，其中还有一场青少年专场演出，共交流了上百首琴曲。

中国少数民族音乐学会第六届学术研讨会/广西南宁

由中国少数民族音乐学会、中国音协民族音乐委员会、文化部民族文化司、国家民委文化宣传司、国家教委艺术教育委员会、广西艺术学院、广西文联、广西教委、广西民委联合主办，广西艺术学院、广西文联承办的中国少数民族音乐学会第六届学术研讨会，于 8 月 20 日—26 日在广西南宁举行。出席会议的有民族地区艺术馆、文化馆、音乐院校研究所、音乐出版社、音乐报刊的民族音乐学家及来自越南、老挝、日本、韩国、德国、法国的专家学者共 87 人，提交论文 70 多篇。会议按少数民族音乐史研究、少数民族祭祀与宗教音乐研究、壮侗语族音乐文化研究三个专题分组宣讲论文。中国少数民族音乐史专题研究是第五、六届年会的重点论题，学者们对编撰少数民族音乐史的必要性和艰巨性进行了讨论，并针对少数民族音乐史的分期问题、史论结合问题，及如何处理跨省区跨国境的民族音乐史等特殊问题进行了探讨。代表们认为祭祀与宗教音乐是少数民族音乐中的重要组成部分，对这类音乐的系统研究，有助于我们完整地认识少数民族音乐文化。有关壮侗

语族音乐文化研究，大家认为无论从民族音乐史学角度，还是从音乐文化学角度去研究都具有重要意义。会议期间，由广西艺术学院民族艺术研究所牵头成立了“中国少数民族音乐学会侗台音乐研究会。”

文艺晚会《光明赞》/北京

为纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利五十周年，首都北京于9月2日晚，在北京人民大会堂隆重举行大型文艺晚会《光明赞》。晚会以气壮山河的《义勇军进行曲》拉开了序幕，接着表演了为表现中国人民反对侵略战争热爱和平的《和平鸽舞》。这是一场万人参加的晚会，她标志着纪念中国人民抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年活动进入高潮。《光明赞》由《记忆》、《血印》、《丰碑》、《光明》四个部分25个节目组成。晚会的前三部分《记忆》、《血印》、《丰碑》集中反映了法西斯和军国主义给人类进步带来的深重灾难和痛苦，表现了中国人民和世界人民反对战争维护和平与人类进步事业的坚强决心，深刻地揭示了中国人民抗日战争和世界反法西斯战争胜利的伟大历史意义。第四部分《光明》，通过“迎春”、“光明赞”等歌舞，集中讴歌了新的历史时期改革开放的大好形势。晚会有大型交响乐、合唱、舞蹈、京剧、话剧、曲艺、武术等，1500余名演员参加演出。大型文艺晚会《光明赞》是一部歌颂中国人民抗日战争和世界反法西斯战争伟大胜利的壮丽史诗。党和国家领导人江泽民、李鹏、乔石、李瑞环、朱镕基、刘华清、胡锦涛、荣毅仁等观看了晚会，并走上舞台祝贺演出成功。百名抗战将士也出席晚会，并接受全场致敬。

第二届聂耳、冼星海全国声乐比赛/广东东莞

中国音协、北京音乐周报和广东省东莞市文化局，于11月4日—7日在东莞市联合举办第二届聂耳、冼星海全国声乐比赛。这次比赛正值冼星海同志诞辰90周年，并是中国人民纪念抗日战争胜利50周年系列活动之一。比赛由中国音协主席李焕之任组委会主任，中国音协副主席孙慎任评委会主席，聘请郭淑珍、张越南、吴雁泽、王秉锐、田玉斌、黄葆慧担任评委。比赛经过初评、复赛、决赛三个阶段，比赛规定曲目15首，如《黄河怨》、《黄河颂》、《夜半歌声》、《松花江上》、《延安颂》及一些新作品。还规定了必唱作品的调和每个声部要达到两个八度的音域，女高音为C^1-C^3；男高音为$b-b^2$或c^1-c^3；女中音$\alpha-\alpha^2$；男中音$f-f^2$（可在上列音域内浮动一个大二

度)。比赛中30位选手进入复赛，18位选手进入决赛，最后评出山东省歌舞剧院的雷岩、总政歌舞团的潘淑珍分获男、女声组金奖。6名选手获银奖，10名选手获铜奖，12名选手获优秀奖，3名选手获演唱新作品特别奖。此次比赛是一次全国高水平的大赛，评委郭淑珍教授说：比赛代表了目前国内演唱的较高水平，选手台风正，赛风好。11月8日晚部分获奖选手还与广州世界大观艺术团在世界大观时代广场举行了联欢演出。

《国歌》创作60周年座谈会与纪念音乐会/北京

今年是世界反法西斯战争及中国人民抗日战争胜利50周年，也是由田汉作词、聂耳作曲的《义勇军进行曲》创作60周年。中国文联于12月1日在北京人民大会堂召开了《中华人民共和国国歌》纪念座谈会。文化界、新闻界知名人士刘忠德、高占祥、于友先、吕骥、周巍峙、李焕之、孙慎、时乐濛、严良堃、赵沨、吴祖强和田汉、聂耳的家属田申、聂叙伦、聂丽华等出席了座谈会。会上大家回忆了聂耳的革命创作历程。对《义勇军进行曲》的成稿地点进行了讨论。田汉之子田申讲述了他与聂耳同拍《扬子江暴风雨》电影的往事，李焕之回忆了为这首作品配器的过程。大家在发言中一致认为，聂耳是一位伟大的歌手，他成功地把民族精神融于他的作品中，他的《义勇军进行曲》不仅是中国人民反击日本侵略者的战歌，在今天同样振奋民族精神。今天我们纪念《中华人民共和国国歌》的诞生，是为了继承发扬《义勇军进行曲》万众一心、团结奋进的精神，热爱祖国、建设祖国、赞美祖国、振兴中华。12月4日中宣部、文化部、解放军总政治部在北京人民大会堂举办了中华人民共和国国歌《义勇军进行曲》创作60周年纪念音乐会，音乐会以《序曲》拉开帷幕，第一乐章《热爱祖国》，第二乐章《建设祖国》，第三乐章《保卫祖国》，第四乐章《赞美祖国》。最后万人高唱国歌。江泽民、李鹏、乔石、朱镕基、胡锦涛等领导同志观看了演出，并上台祝贺演出成功。

1995年音乐活动纪事

孙建英 辑

1月3日—10日 中国广播民族乐团一行75人，在艺术指导彭修文的带领下，赴台中、台北、台南、高雄等地演出5场。

1月7日、8日 上海音乐学院青年交响乐团，应邀赴香港演艺学院演出，指挥张国勇。

1月10日—12日 '95深圳中国民族音乐展演活动在深圳举行。来自北京、上海、浙江、江苏、四川、福建、广东、深圳的各大民族乐团的民族音乐家们和来自香港、台湾及新加坡、马来西亚、美国的华人音乐家们同台演出，演出了具有浓郁地方特色的广东音乐、潮州音乐、莆仙音乐、江南民间乐曲等。

1月26日 中国交响乐发展基金会与沈阳市银合城市信用社联合推出的1995年新春音乐会在北京音乐厅举行。音乐会演出了《春节序曲》、《二泉映月》、《梁祝小提琴协奏曲》和新曲目第二钢琴协奏曲《春之采》、《苏三组曲》等。由北京交响乐团演出，指挥李德伦、谭利华。

2月9日 中央音乐学院前钢琴系主任、著名钢琴教育家易开基教授因病在北京逝世，享年82岁。

2月4日—7日 我国选手、北

京军区战友歌舞团的女高音孙秀苇，在意大利第一届阿德里亚国际歌剧声乐比赛中获第一名。

2月14日 由笛子、扬琴、二胡、琵琶演奏家陆春龄、周惠、周皓、马圣等组成的江南丝竹专家组，应邀赴新加坡访问演出。

2月21日 中国音协、中央音乐学院、中国音乐学院等五个单位在北京联合举办纪念刘天华诞辰一百周年学术座谈会。会议讨论了刘天华先生的艺术思想、创作和演奏实践。

2月24日 作曲家、音乐评论家，原中国艺术研究院外国文学艺术研究所顾问章枚同志因病在北京逝世，终年82岁。

2月24日、25日 中央民族乐团在北京音乐厅举办"新春音乐会"，指挥胡炳旭。

2月 中央乐团交响乐队聘请70岁的德国指挥家汉斯·普列姆为常任指挥。

3月5日 王莘歌曲创作奖励基金会在天津正式成立，300余人出席会议，会上王莘讲了话，他的夫人王蕙芬宣读了章程。

3月8日 《音乐研究》编辑部、中央音乐学院联合邀请部分音乐理论工作者在京举行音乐理论座谈会，会议就音乐理当前的一些问题进行了座谈。会议由赵沨主持。

3月9日 上海人民广播电台少儿广播合唱团应邀赴澳门参加第六届澳门艺术节演出。

3月11日、12日 台湾著名指挥家、音乐理论家、音乐教育家陈澄雄与中央音乐学院的中国青年交响乐团合作，在北京音乐厅举行交响音乐会。陈澄雄还与中央民族乐团合作举办了民乐专场音乐会，首次在京演出了新加坡作曲家沈文友的合奏曲《浪里银桥绿荫来》、台湾作曲家郑思森的合奏曲《江波舞影》、香港作曲家陈能济的合奏曲《梦蝶》、关圣佑的合奏曲《祭神》、中国作曲家刘文金的二胡协奏曲《秋韵》。

3月13日—28日 中国艺术研究院音乐研究所所长乔建中应邀赴台湾访问讲学。

3月16日—4月3日 由广西少数民族歌手班翁葵、覃乃军、黄春艳、陆海波、左江月、潘震环等组成的壮族音乐家小组应邀赴欧洲访问演出。

3月18日—20日 "珠江之春—广州作品音乐会"来北京音乐厅演出，音乐会演出了广州音乐家创作的优秀作品。20日首都音乐界专家20余人举行了座谈会。

3月20日—27日 福建师范大学副校长王耀华应邀赴中央音乐学院讲学，讲授了"中国传统音乐概论"。

3月25日 旅法作曲家陈其钢

作品音乐会在上海举行，法国长笛大师阿尔托德和旅法中国歌唱家时可龙担任独奏、独唱，音乐会演出了《梦之旅》、《水调歌头》和《一线光明》。

3月27日—30日　旅美著名小提琴家吕思清回国在北京音乐厅与中央音乐学院室内乐团合作演出。

3月28日　《爱乐》丛刊和赛特文化发起的中国爱乐交响音乐会在北京音乐厅举行，一百余位来自全国各地的演奏家参加演出，旅居国外的指挥水蓝，小提琴演奏家李传韵、陈允参加了演出。

3月28日　《中国民间歌曲集成·贵州卷》在北京中国文联大楼通过终审交稿。该卷共精选了1577首民歌，其中有汉族民歌201首，苗族民歌289首，布依族民歌182首，侗族民歌317首，水族民歌31首，彝族民歌232首，土家族民歌130首，仡佬族民歌184首。

3月31日　第八次中日青少年学生春季交流大会访华团一行130人到京，随团而来的日本音乐学院附中吹奏乐团与人大附中管乐团在北京海淀影剧院举行联合公演。

3月　'95国际华夏器乐展演年期间，"闵氏艺术世家"在南京大行宫会堂举办一台古为今用、洋为中用的民族音乐会，音乐教育家、南京师大教授闵季骞（父）、二胡演奏家闵惠芬、旅美琵琶独奏演员闵小芬（妹）参加了音乐会的演出，闵季骞之子闵乐康任指挥。

3月　中国音乐学院及《中国音乐》编辑部在北京举办了"世界民族音乐"座谈会。

4月1日—16日　文化部在四川乐山市召开"1995年歌剧工作会"，来自12个省、市的50余位代表出席会议，会上，大家分析了近年来我国歌剧创作和生产的形势状况，并研讨了部分歌剧的剧本。

4月3日　纪念民族音乐家刘天华诞辰100周年音乐会在北京音乐厅举行，中央民族乐团演奏了刘天华创作、整理的10首二胡曲和3首琵琶曲等作品，爱乐女室内乐团演奏了著名民间艺人阿炳创作的二胡曲。

4月3日　作曲家鲍元恺的《炎黄风情——中国汉族民歌主题二十四首管弦乐曲》交响音乐会在香港演出，指挥陈登雄，深圳交响乐团演奏。

4月11日　杭州市举行"金马之情"大型慈善音乐晚会。音乐会上推出30架钢琴演奏，60名少年儿童的钢琴四手联弹《小草》，30名少女合奏《青年圆舞曲》等，当场捐款二百余万元用于希望工程等资助。

4月12日　中国音协、吉林省音协、吉林省艺术研究所、吉林东北亚音乐台共同在北京国际艺苑举办梁秀成"古韵新声"音乐会。音乐会上

分别用唢呐、二胡、京胡、笛子、海笛、月琴、三弦演奏了14首作品。

4月13日 江苏省歌剧院副院长、二胡演奏家朱昌耀应邀赴台湾访问演出、举办讲座。

4月15日—5月7日 中华民族风情明湖艺术节在济南举行，来自全国八个省、市、自治区的30多个少数民族的200多个演员参加演出，其中，山西代表队表演了《威风锣鼓》，青海藏族演出了《洗衣舞》，广西壮族演出了《刘三姐对歌》、《抛锈球》，贵州苗族表演了《芦笙舞》等。

4月17日—27日 西班牙古典吉他演奏家应邀来我国访问、讲学、演出。

4月19日 浙江省歌舞团青年笛子演奏家杜如松应邀赴台湾进行43天的笛艺演讲活动。

4月21日 "IDG世界名人名作音乐会'95"在北京保利大厦国际剧院举行。演出了留美青年作曲家陈怡的作品《多耶》、《歌墟》等。指挥水兰，小提琴独奏王峥嵘，中国爱乐交响乐团演奏。

4月22日 中国剧协在山东潍坊举行的'95重钢杯百优小品电视大赛中，总政歌剧团的歌剧小品《沙海中秋》获优秀奖。作曲家王云之获优秀音乐奖，汪俊获导演奖，孙丽英、戴玉强获表演优秀奖和表演奖。

4月24日 中国电影音乐学会在张家港召开第七届中国电影音乐研讨会，来自全国各地的60多位代表出席会议，会议结合目前中国电影的生产状况和电影音乐的创作现状，以及电影走向市场后产生的新情况，深入讨论了电影音乐的对策，以及新的创作特点和手法，还研讨了电视音乐的创作规律。

4月25日 庆祝"五一"国际劳动节，爱祖国爱北京"五月鲜花"暨第二届职工文化艺术节演唱会在北京劳动人民文化宫举行。

4月底 英国小提琴家尼曼应邀来我国中央音乐学院讲学，并在北京音乐厅与中国青年交响乐团联袂举行协奏曲交响音乐会，指挥郑小瑛。

4月 中央音乐学院郭文景、戴亚应邀赴瑞典皇家音乐学院讲学，分别作题为《风格多元化的当代中国音乐》和《形形色色的中国笛子及其演奏艺术》的学术报告。

4月 中国音乐学院扬琴演奏家魏铁柱应邀赴西藏大学艺术系进行为期一年的讲学活动。

5月5日 我国电影音乐、交响乐作曲家吕其明作品音乐会在上海音乐厅举行。音乐会上演出了管弦乐序曲《红旗颂》、序曲《城南旧事》、《浦东进行曲》、管弦乐组曲《玄奘大师》、交响诗《开拓》。上海交响乐团、上海乐团合唱团参加演出，指挥陈燮

阳。

5月6日—15日 第十六届"上海之春"开幕，共有13台音乐会、3台舞蹈专场。本届"上海之春"以务实求质、推出新人新作为宗旨，力求形式简朴内容扎实，13台音乐会上演出的主要节目有：朱践耳的第六交响曲《3Y》、第七交响曲《天籁、地籁、人籁》、第八交响曲《求索》、小交响乐《第九交响曲》，吕其明的交响合唱《大佛礼赞》，何占豪的小提琴协奏曲《洪湖》，何训田的交响乐《平仄》，王建中的弦乐合奏《夜思》，杨立青的二胡与乐队《江河水》，金复载的琵琶协奏曲《山坳里的变奏》等。

5月5日、6日 美国华盛顿萨克斯管四重奏团应邀来北京访问演出。

5月6日、7日 《音乐生活报》和华瀚公司在北京音乐厅主办旅美音乐家汪燕燕、莫华伦、王晓军、赵放，"归去来兮"——旅美杰出音乐家音乐会。

5月9日 台湾著名歌手邓丽君因病在泰国逝世，终年42岁。

5月9日 阎肃歌词作品研讨会在北京召开，40余人出席会议，与会者对阎肃先生40余年的艺术成就给予充分的肯定，并进行了学术性研讨。

5月上旬 著名歌唱家姜嘉锵、李元华应邀赴台湾参加"台北传统艺术季"活动中的"古谱寻声"和"古诗今唱"两台音乐会的演出。

5月15日 上海音乐学院现代音乐学会第六届年会在上海音乐学院小礼堂举行。15日上午举办新作品展示会，其中展出了赵晓生的民乐曲《时漏》、林华的《g小调前奏、圣咏与赋格》、何训田的室内乐《幻听》、金复载的New Age音乐《为唐诗而作》。下午举办学术报告会，林华、赵晓生、陈铭志、朱践耳分别作了《浮动的暗香》、《音的集合运动》、《民歌与无调性和声结合的最早探索——析桑桐的钢曲琴〈在那遥远的地方〉》、《我的求索》的专题报告。

5月15日—25日 在俄罗斯新西伯利亚第一届国际青少年小提琴比赛中，上海音乐学院选手李智胜获少年组第一名，徐扬和中央音乐学院的程立获少年组第三名（第二名空缺）。

5月16日 文化部第五届文华奖3月揭晓，5月16日举行发奖大会。

5月20日 中国音乐文学学会和《词刊》编辑部在北京召开词作家张藜歌诗研讨会。与会者认为张藜富有成效的歌词创作实践及他的创作方法和创作道路，对探讨歌词艺术的诗化、民族大众化方面，提供了宝贵的经验。，《张藜歌诗三百首》、《张藜歌诗评论集》、《张藜作词流行歌曲精

粹》、《歌诗之路》、《相思潮》已出版。

5月20日　黑龙江省歌舞剧院女高音歌唱家梁岚独唱音乐会在北京海淀剧场举行。

5月20日　'95国际中国民族器乐独奏大赛在北京揭晓。

5月23日　经国家口岸办公室批准，国家口岸办公室、广东省人民政府口岸办公室、珠海市人民政府口岸办公室联合向全国征集《中国口岸之歌》评选揭晓。

5月26日　中国广播艺术团、中国音协在北京音乐厅举办方初善、王凯平伉俪独唱音乐会。

5月27日　海政歌舞团在北京海淀影剧院演出交响音乐会，指挥雷雩。

5月29日　中国青年女高音歌唱家孙秀苇在意大利北方城市帕维亚举行的第十一届国际声乐比赛中获第一名。

5月30日　俄罗斯著名指挥家雷洛夫应邀来我国与中央乐团交响乐队合作，成功地演奏了肖斯塔科维奇的《第七交响曲》。

5月30日　纪念人民音乐家施光南同志逝世五周年音乐会在北京保利大厦国际剧院举行，关牧村、杨鸿基、吴雁泽、彭丽媛等演唱了他的21首代表作品。

5月31日　北京音乐厅举行为"爱乐希望小学"大型募捐义演音乐会，中央乐团、中国广播交响乐团、中央歌剧院、中央音乐学院、中央民族乐团、爱乐女室内乐团和中国少年女子合唱团、北京音乐厅少年室内乐团的200余名音乐家和小演员及著名俄罗斯指挥家雷洛夫参加了演出。文化部部长刘忠德将演出所得的十万余元款项捐给希望工程。

5月下旬　上海音乐家（联业）室内乐团在沪成立。小提琴家丁芷诺任艺术总监，该团共有30多位演奏家参加，首场音乐会在上海举行，指挥丁芷诺。

5月　中央音乐学院声乐教授郭淑珍被评为文化部全国文化系统先进工作者和北京市先进工作者。

5月　赴美留学生男低音歌唱家杨捷在美国歌剧节国际比赛中获第一名。

6月1日－11日在美国举行的95斯特拉文斯基国际青少年钢琴比赛中，我国选手中央音乐学院附中学生王洵、迟雅琳、孙静威分获D组第二名，C组第一名，A组第三名。

6月3日　著名作曲家陈钢作品音乐会在上海音乐厅举行，上海交响乐团首演了他的新作——交响序曲《奉献》，还演奏了小提琴协奏曲《王昭君》、《梁祝》。指挥陈燮阳，小提琴独奏胡培艺。

6月5日　中国艺术研究院音乐研究所为我国著名民族音乐学家、琵

琶演奏家、昆曲演唱家曹安和先生九十华诞举行祝寿活动。

6月8日 中国音协会员、沈阳音乐学院声乐系主任、著名歌唱家鲍延义教授因病在沈阳逝世，终年59岁。

6月8日、9日 沈阳音乐学院民族声乐系建系十周年音乐会暨辽宁省民族声乐艺术研讨会在沈阳音乐学院举行。

6月9日 为庆祝中菲建交20周年，中国著名女中音歌唱家梁宁与菲律宾旅美男高音歌唱家奥托尼尔·恭萨嘎在北京音乐厅举行演唱会。

6月上旬 台湾市立国乐团在台湾举办“四大美女”——杨贵妃、王昭君、西施、貂蝉协奏曲音乐会。琵琶演奏家吴蛮演奏了琵琶协奏曲《王昭君》、古筝演奏家林玲演奏了古筝协奏曲《西施》、笛子演奏家曾昭斌演奏了笛子协奏曲《貂蝉》、二胡演奏家马晓辉演奏了二胡协奏曲《杨贵妃》。

6月12日—17日中国音协音教委在上海徐汇区少年宫举办中国奥尔夫学会第三届年会暨纪念奥尔夫诞辰一百周年大会，来自全国26个省、市、自治区的400多位代表出席会议，会议讨论了学会的工作，总结交流了经验，制定推广奥尔夫教学法计划，为进一步改革音乐教育探索新路。

6月14日 为纪念中国人民抗日战争胜利50周年，首都大学生《黄河大合唱》万人演唱会在北京首都体育馆举行。56所大学的学生万人合唱队与中央歌剧院、中国歌舞剧院、中国人民解放军总政交响乐团三百人联合乐队共同演出了这部作品，指挥严良堃。

6月16日 中国音乐学院声乐教授王秉锐和夫人赵碧璇教学35周年学生音乐会在北京音乐厅举行。

6月17日 中央音乐学院隆重举行建院45周年庆祝活动，期间举办了声乐、民乐、附中附小10台专场音乐会和15场学术讲座。院庆当天，还举办了人民音乐家聂耳、音乐教育家黄自的塑像揭幕仪式。

6月18日—23日 新加坡国立大学口琴团应邀来我国北京、上海访问演出。

6月20日—23日 全国音乐评论会在淮南市举行，50余位来自全国各地的学者、专家出席了会议。会上，大家回顾了我国音乐评论的历史，在摆明了当前音乐评论现状与问题的基础上肯定了音乐评论对音乐生活的导向作用和监督作用。

6月20日—26日 ’95第二届全国音乐学院院长会议在沈阳音乐学院召开，来自全国9所音乐院校的院长、教务处长30余人出席了会议，会议就音乐院校的教学改革问题进行了研讨。

6月20日 中国音协会员、甘肃音协理事，小提琴演奏家丁仕刚因病在兰州逝世，终年58岁。

6月21日—7月8日 为促进中美两国青少年之间的交流，增进两国人民的互相了解，美国斯坦福大学交响乐团来我国进行18天的中国大陆—香港巡回演出。

6月24日—26日 中国歌剧研究会等单位在北京召开纪念歌剧《白毛女》诞生五十周年学术研讨会。与会者认为歌剧《白毛女》是贯彻毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》精神的产物，它开拓了民族歌剧的先河，会议收到论文30余篇。

6月29日 上海音乐学院钢琴系学生林隽在加拿大第三十七届音乐比赛中获成人组第一名。

6月29日 日本小号演奏家杉木峰夫小号交流音乐会在沈阳音乐学院举行。

6月30日 文化部、中国文联在中南海举行《孔繁森之歌》专题文艺晚会。

6月30日 中央乐团女高音歌唱家刘淑芳独唱音乐会在北京保利大厦国际剧院举行。

6月 在美国斯坦福大学攻读博士学位的我国青年女作曲家董夔的电子计算机音乐《飞翔的苹果》，在美国举办的国际青年作曲家作品比赛中获奖。

6月 我国著名抗日歌剧《秋子》文学剧本作者之一陈定先生的子女，将其珍藏50余年的该剧宝贵资料捐赠给中国艺术研究院音乐研究所收藏。捐赠仪式在上海《歌剧艺术研究》编辑部举行。

6月 日本奈良平城太鼓会访华团在吉本先生的率领下，8位民间鼓乐艺术家来我国西安市与荣冠西安鼓王的陕西省打击乐学会车马庄农民鼓乐团进行了联欢交流演出。

7月1日 中国人民对外友好协会巴罗克合唱团，在国际艺苑举行专场合唱音乐会，指挥金成华。

7月初 傅庚辰作品音乐会在北京举行，音乐会分序曲、合唱、独唱、交响诗、歌剧、诗词歌曲、尾声七个部分。

7月12日 中国音乐学院教授、作曲家金湘应邀赴美国讲学，并到康迪克州参加尤金·奥尼尔戏剧中心主办的歌剧、音乐剧研讨会。金湘的两部室内歌剧《曼哈顿二重唱》、《鬼妻》在会上进行了讨论。

7月15日 北京怡宁书店和总政交响乐团合作，在北京展览馆剧场举办怡宁之夜——中国名歌名曲音乐会。歌唱家刘维维、郑咏、孙丽英、潘淑珍等参加演出。

7月15日 旅居加拿大女中音歌唱家刘珊回国在北京音乐厅举行独唱音乐会。

7月16日 上海音乐学院教授、民族音乐理论家、作曲家胡登跳因病在上海逝世，终年69岁。

7月17日 中国音协会员、山西省音协理事、山西省戏研所离修干部李守桢因病在山西太原逝世，终年68岁。

7月19日—23日 中国音协、四川音协、成都文化发展促进会、成都市文化局等单位在成都联合举办'95中国古琴艺术国际交流会，中国各地琴人和来自世界10多个国家及我国台湾、香港的280多位古琴专家出席会议，会议目的是继承和发展古琴艺术，以琴会友、加强琴艺在国内外的交流，会上举行了七场交流演出，举行了古琴艺术论文讨论会。

7月20日 全国台联和中央音乐学院在北京联合举行江文也诞辰八十五周年纪念会暨学术研讨会，来自内地、港、台和日本的30余位音乐学家、作曲家应邀出席会议，期间还举行了江文也室内音乐会和管弦乐作品音乐会。

7月21日 中国音协、《音乐周报》编辑部、江苏省音乐台等联合主办的"中国工人歌曲新作征歌"活动圆满结束，颁奖大会在南京举行。

7月23日—30日 '95"东方杯"全国青少年古筝演奏比赛在上海举行。

7月26日 中央乐团一级演员、著名大提琴演奏家、教育家胡国尧教授从艺50年、从教40年音乐会在北京音乐厅举行，胡国尧和他的学生同台演出。

7月29日、30日 山东省台湾同胞联谊会与山东歌舞剧院交响乐团在济南山东剧院举办海峡之声音乐会，特邀台湾指挥张培豫女士执棒。

7月30日 英国著名合唱指挥家约翰·奥尔迪斯第五次来我国，与中央乐团合作演出维瓦尔第清唱剧《光荣》等合唱作品。

7月31日—8月1日 东方音乐学会第四届年会在上海音乐学院召开，40人出席会议，会议由江明惇、赵佳梓主持，会上宣读了15篇论文。

7月下旬 在美国密苏里州堪萨斯城举办的国际手风琴比赛中，解放军艺术学院学生金伟获最高格青年艺术家部份第一名。

8月1日—4日 福建省艺术研究所在厦门召开京、沪、闽交响乐创作研讨会。会议就创作思想与现代技法的关系问题、作曲家与当代社会和群众生活的问题、作曲家的美学思想问题进行了讨论。

8月1日—6日 上海乐团和上海京剧院合作，重新排练交响乐《沙家浜》，并在上海演出，指挥曹丁。

8月4日、5日 深圳交响乐团

在深圳举办纪念世界反法西斯战争和中国人民抗日战争胜利50周年音乐会，指挥姚关荣。

8月4日—7日 为庆祝北京古筝研究会成立15周年，由北京乐器学会、北京古筝研究会在北京举办95少儿古筝观摩演奏研讨会。

8月4日—11日 中国音协音教委、师范院校合唱学会在旅顺口第一职业高中召开全国师范院校合唱与指挥教学会议暨学会第二届年会，来自全国20个省、市、自治区的60多位代表出席会议。

8月5日 为纪念抗日战争胜利50周年，全国老龄委主办，中央国家机关各部委老干部局协办，中国老年报社承办的“历史的回声——革命历史歌曲大汇唱”在奥林匹克体育中心举行。六千多名老红军、老将军、老战士、老干部参加，按部委系统组成14个方阵，分别演唱抗日战争时期的歌曲。

8月6日—10日 香港叶氏儿童合唱团应邀来北京举办“东方之珠”童声合唱音乐会。

8月7日、8日 美国芝加哥青年古典交响乐团应邀来我国与北京交响乐团联合演出。

8月7日—9日 北京市教育局艺教委、北京海淀区教委、中国民族管弦乐学会联合主办，北京市第19中学承办的“学校民族音乐教育现状与发展研讨会”在北京举行，有关领导和专家及来自新加坡、马来西亚的专家40余人出席会议。

8月8日—18日 以王云之为团长，高希华、杨洪基为副团长的中国人民解放军艺术团一行37人，应邀赴俄罗斯访问演出。

8月10日 “深圳商报杯”全国群众歌咏比赛揭晓，在北京举行颁奖仪式暨音乐会，全国各地的15个获第一名的合唱团近1500人，在北京剧场参加演出。

8月10日 中央音乐学院、北京手风琴学会在北京联合举办第二届中国国际手风琴艺术节，来自美国、加拿大、芬兰等国的手风琴专家和来自全国各地的手风琴演奏家、学生千余人参加艺术节。

8月11日 为纪念世界反法西斯战争和中国人民抗日战争胜利50周年，中华全国青年联合会与日中青年研修协会在北京音乐厅举办'95中日青年歌剧音乐会。

8月13日 “南京大屠杀纪念会”、“美国亚裔表演艺术中心”、“中国旅美科技协会”在美国纽约林肯表演中心联合举办抗日战争胜利50周年纪念音乐会。六百人参加演出，30人的混声合唱队演唱了《黄河大合唱》，还有200人的童声合唱团，在纽约的60名乐手组成管弦乐队伴奏，邓韵、田浩江分别独唱《渔光曲》、

《松花江上》。中国文化部选派了刘长瑜、侯艳秋、严良堃、李默然等近20人的艺术家代表团参加演出，台湾爱乐合唱团及指挥杜黑也参加了演出。

8月20日、21日、23日　美国全美中华文化促进会联合之星合唱团应邀在北京保利大厦、八大岭长城用中文演唱《黄河大合唱》。

8月20日　原中国音协河南分会副主席、作曲家王岳（笔名久鸣），因心脏病在郑州逝世，终年78岁。

8月24日—9月10日　在日本仙台举行的第二届柴可夫斯基国际青少年音乐家比赛中，中央音乐学院附中学生郎朗获钢琴比赛金牌；陆威获小提琴铜牌；上海音乐学院附小10岁学生倪涛获大提琴组第三名和“最年少优秀选手奖”，他的老师刘美娟副教授获最优秀教师奖。

8月　中国少数民族音乐学会第六届年会在广西南宁召开，会议对中国少数民族的音乐史、宗教祭祀音乐及壮侗语族音乐三个议题进行了讨论。

8月　北京音协在北京召开儿童歌曲创作研讨会，在京部分词曲作家出席了会议，与会者就当前儿童歌曲的创作现状、少儿需要什么样的歌曲等进行了讨论。

8月　北京音乐厅推出“室内乐演出季”。其中，有北京女子四重奏经典室内乐音乐会，中央乐团独奏、重奏音乐会，北京弦管四重奏组音乐会，中央音乐学院李其芳教授学生黄亚蒙、许冬、王笑寒钢琴独奏音乐会，“童心”、“天元”、“名歌之声”三个业余合唱团组台的昔日名歌综合音乐会。

8月　由新疆八一钢铁总厂副总经理王富恒为团长、中国电影乐团指挥高伟为艺术总监及指挥、中央乐团歌唱家肖铭炎为声乐指导的天山合唱团一行37人，应邀赴西班牙阿利坎特，在第41届国际合唱节中获演唱复调音乐合唱比赛第二名。

9月2日　为纪念中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利五十周年，首都文艺界在北京人大会堂举办大型文艺晚会《光明赞》，晚会由《记忆》、《血印》、《丰碑》、《光明》四个部分25个节目组成。1500多名演员参加演出。

9月3日　'95全国室内乐（弦乐四重奏）比赛在北京音乐厅结束。

9月3日　新加坡菩提学校筝团应邀来我国北京举行“筝韵缘深”音乐会。

9月6日—21日　中央乐团弦乐四重奏组应邀赴罗马尼亚参加艾奈斯库艺术节演出。四重奏组有刘云智（小提琴首席）、鲁斌（第二小提琴）、付威（中提琴）、钟国玉（大提琴）。

9月初　为庆祝新疆维吾尔自

治区成立40周年、乌鲁木齐市艺术剧院建院20周年，该院在乌鲁木齐市举办两场综合音乐会。

9月11日、12日 中国音协、中央音乐学院、总政歌剧团在北京音乐厅联合举办郭淑珍教授学生音乐会，王秀芬、王静、郑莉、韩芝萍、潘淑珍参加演出，总政交响乐队伴奏，指挥刘森。

9月12日 中国音乐剧研究会在北京保利大厦国际剧院演出音乐剧《秧歌浪漫曲》。该剧艺术总监邹德华，编剧王正，作曲刘振球，导演林兆华，舞蹈编导兼导演王举，吉林市歌舞团演出。

9月13日—17日 在荷兰鹿特丹和莱顿举行欧洲民族音乐学会年会和中国音乐研讨会，《中国音乐年鉴》主编田青应邀赴会并在莱顿大学、《CHIME》学会、及欧洲民族音乐学年会上宣读论文和讲学。参加该次年会的还有王耀华、戴晓莲等。

9月14日—22日 中央民族乐团一行78人应邀赴台湾访问演出，指挥胡炳旭。

9月15日—22日 奥地利维也纳约翰·斯特劳斯交响乐团来我国北京、天津访问演出。该团共43人，指挥费兰茨·鲍尔。

9月16日 香港市政局属下的蓓蕾艺术中心在香港大会堂剧院举行广东音乐大师刘天一纪念音乐会。

9月17日 新组建的中央歌剧院交响乐团室内乐队在北京音乐厅演出，小提琴首席曹欢、第二提琴王洪、中提琴苏家军、大提琴陈凯，指挥黎石。

9月18日 解放军艺术学院举行35周年院庆纪念活动。

9月20日—10月8日 广东省文化厅主办的音乐沙龙'95广东国际艺术节，在广州、深圳举行。邀请了13台外国及香港地区专业艺术表演团体参演，上演各类艺术品种的剧（节）目40台，采用了双会场制，先后在广州、深圳展演，广州演出剧（节目）25台左右，深圳上演剧（节目）15台左右。

9月24日 由福建省闽剧团和省歌舞团组成的福建艺术团一行50人，应邀赴印度尼西亚作为期半个月的访问演出。

9月24日 北京老同学合唱团在北京音乐厅举行“新世纪前奏”抗战歌曲演唱会。用独唱、重唱、合唱等形式演出。

9月24日 中国图书进出口总公司、中国演出管理中心和北京天下文化发展公司主办的'95北京国际音乐音像博览会广场爱乐交响音乐会在北京展览馆举行，首都的120余位演奏家参加演出，指挥李心草。

9月24日—10月6日 世界著名吉他大师威廉斯应邀来我国上海、

苏州、杭州、南京、北京访问演出，并在中央音乐学院举行讲座。

9月25日—26日 北京艺术节由中央和北京的21个专业团体推出32台剧（节）目，共演出77场，26日晚在北京大学生体育馆举办了“永远的祝福”大型文艺晚会。

9月26日 由中国艺术研究院音乐研究所、河北省艺术研究所、固安县文化局联合主办的首届中国民间鼓吹乐学术研讨会在河北省廊坊市固安县举行。30多位学者专家出席会议，会议期间，四个民间传统乐社在屈家营村进行了现场演奏，会议组织代表们实地观摩和采访。

9月27日 德国著名吉他大师埃文斯应邀来我国北京访问演出。

9月28日 中国轻音乐学会、音乐生活报社、英特文化娱乐中心及萨尔兹堡音乐中心在北京联合举办'95之秋音乐家沙龙。参加会议的有词曲作家、音乐制作人、新闻评论人、歌手等，他们以“友谊探索协作”为主题，对95流行音乐趋势与市场化问题进行了研讨，并对新制作的歌曲小样进行了演示。

9月30日 由耿国际、张世嵘、王中华、松鹿组成的“八只眼演唱组”，在北京音乐厅为“绿荫工程”举办义演音乐会。

9月 我国青年指挥家杨力在德国获得赫伯特·冯·卡拉扬基金会颁发的奖学金，以表彰他“不寻常的指挥能力和所取得的成就”。

9月 中央乐团少年女子合唱团应邀赴台湾进行为期10天的巡回公演。

10月6日 作曲家叶小钢创立的新音乐团在北京音乐厅举办首届音乐会，该团是由中央音乐学院的一些年青教师和学生组成的室内乐重奏团。音乐会演出了叶小钢的《迷竹》、《马九匹》，陈祥斌的《龟兹吟》，陈岗的《破茧》，梁亮的《北极光》等。

10月19日、27日、30日 在巴黎秋季艺术节上，推出三场中国室内乐作品音乐会，演奏了谭盾、瞿小松、郭文景、莫五平、许舒亚、葛甘儒6位中国作曲家的作品，指挥谭盾。在此期间，谭盾还将在伦敦伊丽莎白音乐厅指挥伦敦交响乐团公演郭文景、陈其钢、瞿小松、谭盾4人的室内乐作品。

10月24日—30日 亚洲太平洋民族音乐学会第二届年会在日本大阪举行。会议主题是传统音乐的传承和变容。大陆民族音乐学家乔建中、毛继增、王耀华、郑锦扬出席了会议。

10月25日 在西班牙与德里举办的第三届普拉齐多·多明戈国际歌剧演唱比赛中，我国选手男中音歌唱家袁晨野获优秀奖。

10月28日 上海音乐学院举行

旅居美国的赵梅伯教授90寿辰座谈会。

10月底 陕西著名歌词作家党永庵歌词作品研讨会在北京召开，数十名著名词作家、作曲家及学者参加会议，会上，大家对他歌词创作的成就进行了回顾与肯定。

11月5日 世界上第一部中、外管弦乐置于同一舞台的大型作品《东西方交响乐》在北京首演，该作品由瑞士著名作曲家兼指挥家海因里希·施威泽创作。中国广播民族乐团和中央芭蕾舞团交响乐团组成的150人乐队演出，指挥卞祖善。

11月7日 第二届聂耳、冼星海全国声乐比赛在广东省东莞市揭晓。

11月8日 中央音乐学院和法国嘉马协会在北京联合主办中法"米多"钢琴分级比赛。10级中有80名选手获奖。

11月8日 第三届"金唱片奖"揭晓，在北京保利大厦举行颁奖晚会。

11月11日－13日 福建省佛教协会、泉州市佛教协会在泉州市联合举办"纪念弘一大师诞辰115周年暨学术研讨会"。来自全国18个省市的80多位专家学者、僧人出席会议，提交论文67篇。与会者将李叔同——弘一大师的生活轨迹放在中国近现代史、中国近现代思想史的大背景下进行了全面的研究，就他的思想、人品、宗教活动、艺术成就等诸方面进行了讨论。

11月12日 四川音乐学院举办张宏佚长笛独奏音乐会。

11月13日 西班牙著名吉他演奏家何塞·恩里克斯应邀来我国访问演出。

11月16日－21日 中央歌剧院在北京世纪剧院演出意大利作曲家普契尼创作的歌剧《图兰朵》。该院第一次用意大利语演唱，主要演员幺红、王霞、黄越峰。

11月17日、21日 中国广播合唱团在北京音乐厅演出无伴奏合唱专场音乐会。

11月19日 著名指挥家李德伦、钢琴家孔祥东协奏曲音乐会在北京音乐厅举行，演出了柴可夫斯基的《降b小调第一钢琴协奏曲》。

11月21日－24日《中国音乐年鉴》第六届学术研讨会在河南开封召开，60多名代表与会。

11月30日 俄罗斯驻华大使罗高寿代表叶利钦总统，向为苏联音乐文化传播有杰出贡献的我国翻译家薛范和指挥中国音协爱乐男声合唱团演唱苏联歌曲的指挥家杨鸿年、徐锡宜颁发了荣誉证书。

11月下旬 法国著名大提琴家阿兰·莫尼应邀来我国访问、讲学，并与中央音乐学院四重奏组、中国少年交响乐团合作演出。

12月1日 中央乐团在《音乐周报》上发表关于钢琴协奏曲《黄河》版权问题的声明。

12月1日、2日 中国文联在北京人民大会堂召开《中华人民共和国国歌》纪念座谈会，文艺界新闻界的知名人士出席了会议，会上大家回忆了聂耳的革命创作历程。4日，中宣部、文化部、解放军总政治部在北京人民大会堂举办中华人民共和国国歌《义勇军进行曲》创作60周年纪念音乐会。

12月4日 北京大学交响乐团及清华大学学生艺术团合唱团在北京举办纪念“12.9”六十周年交响音乐会。

12月8日 中国音协副主席、上海音乐学院前副院长、上海音乐学院教授丁善德先生因病在上海逝世，享年84岁。

12月9日—14日 全国第六届国民音乐教育改革研讨会在广州番禺银利渡假村召开，150余位代表出席会议，会议确立“以中华文化为母语，充分发挥音乐教育在提高民族素质中的积极作用”为命题。

12月13日、15日、16日 荷兰飞利浦乐团应北京音乐厅之邀，来我国访问演出。

12月13日、14日 崔健及乐队在香港伊莉莎白体育馆举办演唱会。

12月16日—18日 经文化部批准，中国轻音乐学会主办，《流行歌曲》承办的全国第二届流行音乐研讨会在郑州举行，来自北京、上海、广州等地的60余名代表出席会议，与会代表就流行音乐的现状和存在的问题进行了讨论。

12月18日、19日 河北省歌舞剧院应文化部的邀请，来北京演出该院创作的大型舞剧《轩辕与嫘祖》。

12月28日、29日 湖南省歌舞团来北京民族文化宫演出大型舞剧《边城》。该剧以沈从文先生的同名小说改编，编导谢晓林、王晓元、王端义，作曲刘振球、刘永尧，配器杨天解。

12月底—1月初 俄罗斯莫斯科国家交响乐团应邀来我国北京、上海、深圳、成都访问演出，指挥科冈，小提琴独奏胡坤（特邀）。

12月 中共中央政治局委员、国务院副总理李岚清到中央音乐学院考察工作，并指出“一个民族、一个国家如果没有音乐教育，那么它的整个国民教育是不完整的，不利于提高人民的素质。”

《中国音乐年鉴》资料库

博士论题

音乐比赛评奖

音乐出版

资料汇编

《中国音乐年鉴》资料库
音乐学术语档案

【**编者按**：通过叙辞自身的折叠，以增加叙事的厚度，是为设置术语档案之主旨。一部学科理论的发展史，从某种角度讲，也就是一个相关术语—概念体系不断建构（包括解构）的历史。作为具学科建设意义的术语—概念库存，是以一个主体叙辞之今典为基点，依循生态模式，并以规模作业方式——由小滚大，由表及里：一方面不断扩张相近似意义叙辞之边缘，归并同型同义者；另一方面不断向其原本涵义延伸，逐及其古典、经典，乃至文化元典，并转而旁及其俚俗别典。即把叙辞作为叙事对象入典，将原本纯粹的术语当作具体学科乃至理论的概念模型，并随着操作规程的不断深入，再进行元理论的提升。】

音乐存在方式

● **【主体叙辞/音乐存在方式】**

【相关叙辞/存在，存在者，存在着，生存】

案，由中国音乐美学学会发起，中央音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所、山东淄博师专联合主办的第五届全国音乐美学学术研讨会，于一九九六年五月八日至十二日在山东淄博召开。因是次会议以“音乐存在方式”为主题，故，本叙辞以此会议所发表者（按不同类别及发表次序）及其综述为

主体文本，并旁及其他在文献者。

显然，以针对特定对象而形成之论域言，音乐存在方式作为一个叙辞，既非自然之天成，也非社会历史之生成，而是一种人文的造成。其关键在于，“存在”两字已由日常语境提升到了一种具哲理性的境界。

可见，音乐存在方式仅仅是一个抽象的概念，其具体则有赖于**艺术存在、历史存在、文化存在、生命存在**而成型。也就是说，作为艺术的存在，体现为特定的音响结构方式及其功能作用，相关社会普遍心理或文化极端品位，比如，不同文化圈的分立或同流，不同文化群的对抗或合谋，不同文化质的间离或聚合，不同文化量的叠加或包容，从而，不断加剧创作实验，不断纯化经典作品；作为历史的存在，体现为特定的历史现实及其音乐人文思潮生态，相关社会分工与历史定位，比如，专业化、职业性系统的成型，以区别于其他社会分工或艺术分工，以及时代的规定，从而，形成与其他历史时段的相对关系；作为文化的存在，体现为特定的族类群体生活、行为方式及其音乐风格类型样式的形成，相关家族记忆或族类识别，比如，因自然地理而造就的文化贮存，因种族延续或血缘断代而造就的文化特征，从而，在民族迁徙与文化漂移表象之下，形成超稳定的文化结构系统；作为生命的存在，体现为特定的个体人格及其音乐文化当事人的审美理想的生成，相关任一事件及其当事人的即时姿态，比如，由历史—文化传统所成就的基本样式，由特定社会形式所成就的倾向性—党性，从而，使个人天赋与现实条件发生冲突而趋向极端，以成就起超生物性的经验目的；因而，**音乐存在方式必然是一个动态的结构过程。**

基于“**音乐是人的创造**”这一基本事实，则**音乐作为人的一种存在方式、音乐的存在方式、音乐作品的存在方式**，理应是这一命题的全部内容。由此，是次会议自然以此为框架，把具体论域限定为对音乐存在方式的美学思考，并形成相关切入点，比如，从形态工艺学与社会人本学切入者，主要针对音乐作品存在方式的讨论；从审美人文学与文化人类学切入者，主要针对音乐作为人的一种存在方式与音乐存在方式的讨论；从对西方有关音乐美学理论的介绍归纳与评述者，主要针对伽茨与茵加尔登的评价；具体关联者包括：音乐的整体构成，音乐的特殊性，音乐作品，审美意向，音乐存在的边缘结构，音乐存在方式的现实泛化，文化学问题，元理论问题，审美价值，人文存在，等等。

关于音乐作品存在方式问题。周畅《音乐的情感与形态——“通质同构”》认为，音乐存在方式是情感与形态的通质同构，其形态特点：乐音群，运动性，流逝性，连贯性，差异性，听悟性；其构成因素：旋律，节奏，复调，和声，音色，结构。王红梅《审美经验制约下的音乐存在方式》认为，音乐存在方式除了通过音响形式得以体现外，其实质是作为审美主体的人，即通过音响形式来传达人自身存在的某些信息的一种特殊方式。牛龙菲《现象·结构·实践·人本——三论“音乐：四维时空连续统中的自同态转换群集”》认为，音乐艺术的存在结构是因人类音乐实践活动建构而成的；因此，它是人类以其“音响性”行为实践及其建构之“音响动态模型”给定世界以某种运演结构的文明事象。包敏真《音乐艺术跨时空魅力之奥秘——关于音乐存在方式的思考》认为，音乐作品的存在本质是通过乐音的构象与运象，使音乐的聚散形态展示出一种以音区、音色、音量、音势等为表现形式的多维度乐音运行反差、对比。冯长春《从“大音希声”到“四分三十三秒”——关于“无声之乐”的美学思考》认为，音乐信息的产生、音乐信息的传送、欣赏者的信息接受，是音乐艺术存在的三个基本层面，导致这三个不同层面成为一个对立统一存在过程的根本原因是“音响”运动。家浚《论乐》认为，音响结构是一种呈流动状态的声音建筑，有清晰的形式，但不是自然音响运动形式的再现和复制，而是符合人的各种意愿的音响构成。蔡仲德《从“和律论”说到音乐作品及其存在方式》认为，音乐作品是通过乐谱、表演、欣赏者的感受这三者而存在的。张前《对音乐作品存在方式的几点认识》认为，音乐作品独特存在方式的真正实现不仅是在创作阶段，而且也必须通过表演阶段和欣赏阶段才能最后完成。邢维凯《本体·载体·显现体——音乐存在方式的三个层面》认为，音乐存在方式是一个动态的转化过程，音乐本体产生于创作主体的意识，经由载体、显现体，进入接受主体的意识，并在那里得到最终的完成。马卫星《浅析音乐音响的存在基础与结构特征》认为，“音响”是音乐存在的本质特征，音响在自身的运动过程中显现出时间性和不可改变的音响性及无形性，并在客观上形成一种潜在的整体性。于润洋《论音乐作品的二重存在方式》认为，音乐作品的存在具有二重性：既是一个自身独立存在的、不以人的意识为转移的物态性客体，同时又是一个离不开接受者意识活动的、非实在的观念性客体；二者处于一种辩证的统一之中，相互依存，互为条件。周海宏《“存在”与“音乐的存在”兼及这一论题本身》认为，音乐的实体就是在时间中展现的声音的方式存在；然而，它又可以编码

的形式贮存于其他载体之上：以编码的形式存在于某种载体上，作为内心听觉的对象存在于主体的头脑中，以经验中的声音的物理实体存在着。赵宋光《论音乐存在的流程》认为，音乐的存在是一种“主体——对象——主体”的循环流程，它以人类主体审美意识得以捕捉音响形态来体现自己的最初发轫为其始端区，经过客体化的一度（作曲）、二度（表演）、三度（导致或者促使音响发生与成熟的其他形态方式）创作的推演，直到在欣赏过程中使音响形态活化为人类的主体意识的种种养份以发挥其人际传通效能为其终端区。汪申申《从音乐作品的存在方式看音乐欣赏结果的差异性》认为，任何一部音乐作品都存在于创作、表演、欣赏的过程之中，在创作阶段，由表现对象到听觉表象，继而到音乐形象，再到乐谱形式；在表演阶段，由乐音符号到声音表象，继而到想象中的音乐形象，再到实际鸣响着的声音；在欣赏阶段，由听觉信息到音乐知觉，继而到审美判断、形象联想、情感体验，再到认识评价。

关于音乐作为人的一种存在方式与音乐存在方式问题。范晓峰《区域性音乐文化的存在基础——一种广义的音乐文化学探索》认为，音乐文化存在是人的存在方式之一，同时也是人的存在方式的外化物质表现方式之一。宋瑾《人与音乐的文化关系——音乐文化场的观念》认为，音乐存在方式有不同的类别：活性存在（音乐与人发生现在进行时的现实文化关系的存在），亚活性存在（音乐作为各种未实现的可能性的孤独存在，包括虚在和实在两种类型），标本式存在（脱离了生存环境的历史遗存）。费邓洪《音乐艺术的存在方式》认为，音乐艺术是以音乐提供的美，来增强和提高人的审美意识与实践的本质力量，进而对实现人类群体系统的更高、更优化（有序化）的程度的发展，予以调节、控制、促进、导向的方式而存在的。韩锺恩《“人，诗意地居住”——音乐存在方式的人文学叙事》认为，音乐存在方式由音乐文化、音乐文化当事人、音乐文化物三者所构成，并具体切入作者、作品、写作三个层面；其人文学意义在于，人以音乐（感性）的方式存在，并以音乐（艺术）语言作为自己的居住之家。谢嘉幸《从文化心态探西方音乐发展之动力——兼述一种比较音乐文化观》认为，以文化角度涉及音乐的存在方式，则其构成为：音乐意识（意），音乐行为（象），音乐形态（言）。邵桂兰《论音乐存在的生命形式及其同构关系》认为，音乐的存在方式就是音乐家通过音乐符号构成的乐音动态形式，以及所传达出来的独特生命体验。李西林《审美体验与音乐的存在方式》认为，音乐的存在既是一种客观的存在，又是一

种意义的存在，更是一种体验性的审美存在。李曙明《天人心音论——音乐存在方式观》认为，天、人、心、音，分别为音乐存在方式之根、本、意、象；并分别通过映化，生成自然天文之意象，构建社会人文之意象，涵有心神时空之内容，而形音声结构之形式。修海林、罗小平《音乐美学新构——〈音乐美学通论·导论〉》认为，构成音乐完整存在的三个要素是：物化型态，观念意识，参与（操作）行为。关杰、杨韬《论音乐的存在方式——音乐本体论的哲学思考》认为，音乐存在方式作为动态的历史过程，具体表现为：自然的质朴状态，与人的生存方式、生活方式溶为一体的状态，独立的审美状态。

关于对西方有关理论的评价问题。金经言在其《对音乐美学作自律和他律划分的最初尝试——介绍伽茨的〈音乐美学的主要流派〉》中，概括了伽茨对他律美学和自律美学的界定，前者认为，原理和规则是一种“外来的东西”，音乐的本质在音响之外；后者认为，音乐是自成一体的，它不暗示音响之外的东西，其本质也在音响之内。茅原《现象学的理性批判并音乐作品及其存在方式》，通过对胡塞尔现象学的研究归纳出茵加尔登的有关结论：音乐作品的存在方式就是“意向方式”，它既不是物质的存在方式，也不是内在于意识的存在方式，又不是作为客体的意识的存在方式，而是以人们的“意向”活动为载体的方式，它存在于主客体之间的意向关系之中。王宁一《音乐作品存在方式之我见——罗曼·茵加尔顿〈音乐作品及其本体问题〉一书读后》认为，音乐作品作为一种社会性的存在物，只是当它有了物化的显现时才开始其存在的；它是人类立美审美实践的产物，并且只有当它不仅作为音乐家的劳动成果（创作、表演的协同完成），而且也作为欣赏者的对象时才能成为现实的作品而存在。

由以上问题引发之焦点。**就音乐作品存在方式**而言，尽管在“主体（人）——对象（物）——主体（人）”的循环流程中，始端为人的主体审美意识，中间经过客观化的几度创作的推演，终端是使音响形态活化为人的主体审美意识，并发挥人际传通效能。则进一步的问题是，在这特定始端与终端区域所划定的域限之内外，其自身之有序循环是否能够有效地与他者之有序循环进行衔接，以至形成无始无终的惯性；即在始端—终端区域之内，立美—审美具有先后性，而在此之外，则应该是立美—审美的互动；从而使得，处在始端区之前作为自然本体的审美对象，与处在终端区之后作为人文现象的立美主体，形成更大范围与可持续的复合流程。**就音乐原作**而言，音乐的

原作作为一个实在客体，并非负载或者凝固于某一实体之上，除了类同于所有艺术作品都有赖于各自的质料与形式之外，音乐作品的原作更是通过一系列相关过程之后的动态生成；即创作、表演、接受不同环节的转换，是否具备各自立美、呈美、审美结构的诸多可能性及其有序衔接，而具体的乐谱、乐器、乐耳，则仅仅是一种媒介或者载体。由此，引发**审美意向**的问题，依照茵格尔顿的理解，由于音乐作品与其演奏、与有意识的感受、与记载它的总谱的不同一，因此，音乐作品在其全过程中都不是实在客体，而只能是纯意向性的客体，由此则为音乐作品的存在方式；然而，深入一步从现象学的原理出发，则这种有悖于简单事实的描述，却从另外一个角度扩张了“现象”的逻辑边缘与理论空间，即一方面作为观念的范畴显现于意识之中，另一方面作为实在的范畴显现事物自身。无疑，意向作为主体的一种活动，有明确的对象，并通过一定的活动方式达到目的；因此，作为主体的意识活动，意向不仅指向对象以形成“我思”，而且还进一步指向意向本身，以形成我思“所思”。就**音乐本体**而言，它是一种具有多种内涵的“意义复合体”，但又必须通过一定的物质载体和显现体才能够被赋予特定的感性本质，从而成为可供众多主体在不同时空间里进行体验和相互交流的存在物；显然，音乐是人类感性活动的产物，因此，在对音乐进行理性分析的同时，也必须还原其感性的判断；与此相应者，即使在实际的音乐构成过程中，无论是对音乐文化整体存在的属社会性的认知，还是对具体音乐作品构成的属质料与规则的认知，都无需通过审美经验的原始积累，因为前者只需通过文化的传统，接受历史的规范，后者也只需通过教育与训练，接受公众的约定，因此，它仅仅只能作一种伴随性的行为动作，而绝不是音乐创造的必要基础与充分条件，唯有审美直观才是真正的起点。由此，有必要在理论上摆脱认识论的漩涡，而进入到**价值论**的界域之中，并进一步在历史的范畴内，使音乐美学问题与音乐审美问题都能得到理性的澄明。此外，与此相关者，音乐美学研究中最为普遍和持久的一对关系范畴**“内容与形式”**以及**“自律与他律”**；关于前者，由于音乐作品的具体运演特性，而使其形式并没有彻底同内容分开，正是这种运演性使得它具有了某些模拟、模型的性质，作品的内容作为可容纳的审美内涵是凭藉形式的构成，并受其制约，因此是与形式的建造同时成立的，在本质上两者无先后可言，由此回溯，作为作品构成之先决条件，审美意识的预先成长成熟与音响材料构架及其与审美经验的联络在主体意识中的积累，也是同时的；关于后者，在立美阶段，审美意识的他律性想象是愈益转换为

音响结构的自律性组织，而在审美阶段，则是音响结构的自律性组织愈益生成出新的审美意识的他律性想象；有鉴于此，设想将这两个传统的关系范畴加以复合，即在确认“内容—形式”彼此相属与“他律—自律”互为衔接的前提下，似可以“**结构—功能**”关系来指认这两对范畴：结构的唯一性表明“形式—自律”的绝对自在，功能的多样化表明“内容—他律”的相对他在。总起来，**音乐作为一种人文存在**，体现了“一元四象”的“自同态转换群集”，即由“艺术乐象，乐家心象，听众心象，其它事象”组成一个广泛的结构，就此，对人类行为实践而言，人类所能认知、感受、把握、表征的自然界与人世间，只能是已然被人类行为实践建构的世间万物，或者说，人类所能认知、感受、把握、表征的“自然世界”，只能是已然被人类行为实践文而化之的“人化世界”；而从另一方面言，“显现自我”作为人类的目的之一，除去其他“科学—认真”、“宗教—信仰”、“伦理—求善”的方式之外，则必须采取一种“艺术—审美”的方式，相比而言，艺术是一种无关物质生存的方式，是一种非掠夺性的精神侵犯，审美是一种无关利害冲突的方式，是一种非占有性的价值拥有；而作为“祛除文明现象之遮蔽（虚构或假设），敞开文化本体之原真（原生）状态”的结果，所谓“诗意地居住”（艺术地存在）就是，在功利度量之后，在科学理性至上之后，在认知承诺之后，以“艺术—审美”的方式进行活动，在被事实界定之同时创造真实；于是，就美学意义而言，审美是人的自由活动，美是人的自由实现。

存在，包括**存在者**、**存在着**、**生存**，作为对人类音乐的最初（事实）且最后（观念）之界定，自古以来，一直为历代文化当事人所关注（有意或者无意），并为当下者所追问。除上述会议发表文本之外，在别种文献者，由牛龙菲所撰《音乐存在方式——同人之有关思路》，有较为系统的叙事。其中，相关历史者，上古的音乐，乃是以“创作、表演、欣赏”三位一体之构象、运象、品象尚未社会分工之群体性、仪式性、巫术性的音响实践行为，及其音响动态模型，为其存在方式。与此原始状态逐渐进化的叙事有关，李泽厚在其《试论人类起源（提纲）》中指出，在使用工具制造工具的实践基础上，动作思维、原始语言日益成为巫术礼仪的符号工具，建构起了根本区别于动物的人类的原始社会。类似者，方耀则在其《论从猿到人的过渡期》中指出，在集体解决生存课题的过程中日益增多的、运用言语活动来进行的、对于中介的选择，使这集体对于不同的工具在解决不同课题中合用与否能分辨得越来越清楚，而对于合用的工具就有了越来越明确的目的意识。无疑，人类对音

乐存在方式的成就，是随着人自身由自然文化时段向人文化时段的逐渐过渡，而越来越由混生变得清晰起来的。果然，在中世纪之后，创作（构象）、表演（运象）、欣赏（品象）之社会分工逐渐完成，音乐艺术的作品与表演逐渐成为可以买卖的商品；群体性、巫术性、仪式性的音乐艺术实践，开始为个体性、商业性、表演性的音乐艺术实践所取代。显然，之所以有此质变的关键，就在于文化当事人之独立意义开始了历史的标示。诚如富柯《什么是作者?》所言，“作者”概念的出现构成了人类思想、知识、文学、哲学和科学史上个人化的特殊阶段。再见韩鍾恩《“人，诗意地居住”——音乐存在方式的人文学叙事》所言，作者是一种个人性与私有化的行为载体，因为其创作过程就是运用私人话语，或进行自我对话，或通过公众场合、利用通用路径来实现与他者的对话。由此，甚至可以认为，个人性与私有化是推助社会分工的关键所在。继而，社会分工又导致音乐作品内涵、信息、意义在信源、信道、信宿之间的反馈互动关系，从而在一定程度上突现出一个新的存在，即在创作（构象）与表演（运象）的过程之后，又有一个相对独立之专事欣赏（品象）的听众产生。二十世纪初，随着现象学、阐释学、接受美学、交际理论等学说成为当代哲学之主流思潮，某种强调“审美主体”的音乐美学思潮也开始出现，加之哲学人本学、文化人类学的长足发展，有关音乐存在方式的当下观照，必然将以此为主要参照背景。

在此同一文本，牛龙菲对自八十年代以来中国音乐美学界同人有关音乐存在方式的研究进行报告，大致涉及以下几个方面。

一者，关注主体的审美意向。李曙明《音心对映论——〈乐记〉“和律论”音乐美学初探》（人民音乐，1984.10）认为，“乐”（Yue）的本质——“乐”（Le），在“心”中运动存在，而不在音响中存在。李曙明《〈老子〉与〈声无哀乐论〉音乐观新探》（音乐探索，1986.1）与《东西方音乐美学之比较研究——兼答蒋一民与蔡仲德等诸君》（音乐研究，1990.1），提出了“音乐艺术的审美主客体辩证统一的动态系统存在方式”以及“音乐艺术的实践系统存在方式”的命题。李曙明《审美意象对映场》（1991年意象艺术国际研讨会论文集，1991.8）认为，艺术的存在方式必然是在自然历史中发生的、现实具体的、主客同在的、各具特色的审美意象对映场。李曙明《“和律论”再研究——〈“和律论”再质疑〉读后》（人民音乐，1992.1、2）认为，这种“主客同在”的艺术存在方式是一种所谓的全息存在方式。罗艺峰《论听众结构》（中国音乐学，1986.2）则具体涉及对听众（艺术消费群）的存在

状态—结构的探讨，并认为当代文艺批评的研究核心就是，作品、作者、读者（听众）之间的关系以及它们各自的存在方式等问题。牛龙菲《“音心对映论”评析》（人民音乐，1985.4）则以“乐心对映”针对“音心对映”，并认为，乐之内容业已凝结在音乐之中，而并非“不在音响中存在”，因此，音乐艺术之客体，并非“不包含”内容。与此不同者，罗艺峰《乐无意故含一切意——音乐意象琐谈》（1991年意象艺术国际研讨会论文集，1991.8）则认为，“载音之具”应予剔除，实体何关音乐，亡其实体，去其存意等。罗艺峰《论音乐作品的观念层次及其美学意义》（中国音乐学，1991.4）认为，作为作品整体构造层面之一的精神层，只能在听众聆听时才能存在。邢维凯《试论音乐作品的“原作”》（文艺研究，1992.1）认为，一部音乐作品只有当它进入听众的知觉并存在于听众审美经验之中的时候，它才具有原作。作为必要的补充，就“原作”问题而言，杨洸在其《音乐作品及其存在方式——介绍茵加尔登的音乐美学思想》（中央音乐学院音乐研究所油印稿，1985.10）中，转述对茵加尔登的有关看法，认为，虽然音乐作品与绘画、建筑的原著不同，但音乐作品也只有在这个（指“声音”）基础上，才能建立起作品的非声音成分（指“节奏、速度”以及“运动的现象”和“形式”等等），因为它离不开声音构成物，只有借助于抽象才能把它们从声音构成物的整体中分离出来。与分离叙述者不同，伍雍谊《关于音乐的内容》（音乐研究，1984.4）认为，一个乐音运动形式构成的时候，同时也就是由创造者赋予它以精神内容过程的实现，两者是不可分割的统一体。王宁一《简论音乐的内容与形式的相互关系——兼对某些成说的质疑》（中国音乐学，1986.2）认为，在作品之内内容与形式是统一的。叶纯之、蒋一民《音乐美学导论》（北京大学出版社，1988.2）认为，形式就是内容得以具体存在的方式，因而在音乐客体作品这个层次上，内容与形式是统一的。蔡仲德《“和律论”质疑——兼论〈乐记〉》（人民音乐，1988.7）认为，独立自足的作品只存在于主体观念之中的看法和作品的意义取决于接受者的解释，都带有主观主义和相对主义的缺陷。蔡仲德《“和律论”再质疑——兼评李曙明君之东西方音乐美学比较研究及其方法》（人民音乐，1991.2、3、4）认为，音乐作品作为人的精神产品是一种艺术，必然和其他艺术一样，不可能是纯物质、纯形式的东西，而只能是一种有意义有意味的存在。李业道《现代中国的音乐道路问题——在中国现代音乐史座谈会上的发言》（人民音乐，1992.3），将艺术的存在形式区分为，“一件件具体的艺术作品”和“人们在一定的历史条件下一定的社

会生活中（包括审美行为）所形成的审美心灵”两个方面，并坚持音乐作品独立存在的看法。修金堂《音乐本体形式论》（中国音乐学，1993.4）认为，音乐形式是独立本体（内容不是），即把形式本身视为音乐表现的内容，从而在作品这个层次上坚持内容与形式的统一。

二者，深入研究并寻求相应的参照。于润洋《符号、语义理论与现代音乐美学》（音乐研究，1985.3）认为，音乐形式与人类情感生活所具有的动态形式是同构的，具体者，音响结构与情感生命熔为一体，二者实际上是一个东西。于润洋在《罗曼·茵格尔顿的现象学音乐哲学述评》（中央音乐学院学报，1988.1）中，进一步介绍了茵格尔顿有关“音乐作品就其本质、存在方式而言，则是一种更加纯粹的意向性对象”的观点。于润洋《释义学与现代音乐美学》（中央音乐学院学报，1990.4、1991.1），针对伽达默尔的有关理论认为，一部音乐作品不管欣赏者们是以多么不同的方式去理解它、把握它，但它作为一个特定的音响结构实体本身却是不变的，它是一个根据。茅原《音乐作品的存在方式》（艺苑，1991.3）在提出“音乐作品的存在方式是一种特殊的精神性信息存在方式，其本质是精神的，但不可能脱离物质载体而存在，因而是精神与物质统一的存在方式”假设的同时，把存在方式分为：精神信息在传递时的显态存在方式和停止传递时的潜态存在方式。

三者，对音乐构成深层结构的探讨。显然，音乐作品存在方式并不等同于音乐艺术存在方式，就此，牛龙菲认为，讨论前者的实质，并非针对“构其象式”之“式”，而是针对其“式”之“意”、其“式”之“行”的品味，因此所关注者，是信源域界之中的音乐作品的内涵，即通过信道传输之后在信宿域界之中的意义生成。何乾三在《L. B. 迈尔的〈音乐的情感与意义〉——西方音乐美学代表性著作之一》中，介绍了迈尔对音乐意义的划分：“绝对意义”系根据人们对音乐作品内部所表述的关系的知觉，而断定的独存于作品自身上下文之中的意义；“参照意义”则不同，是因为音乐所传达的意义能以某种方式归之于音乐以外的概念、行动、感情状态和性格领域。就此“意义”向“音乐艺术对象世界”的扩大，牛龙菲在其《当代中国音乐美学的历史哲学反思》（中国音乐美学研讨会论文集，1995.12）中认为，必须区分作者建构之意图（尚未进入信源域界的前馈参数）、音乐作品之内涵（在信源域界之内物化于客体之中的某种人的本质力量）、通讯工具之信息（在信道域界之内由通讯媒介负载和通讯管道传输的有关内涵的外在表征和编码符号）、听众感受之意义（在信宿域界之内信息接收者对有关某种内涵之信息的解

释、阐释、引申、发挥），这样四个不同的方面。牛龙菲在《音乐哲学札记三则》（中央音乐学院学报，1994.2）中，还以“基型”对音响动态模型作了描述，认为，音响动态模型就其作为模型而模拟世间万象而言，势必先行“遗忘己象”；而就其不可能对世间万象进行几何拓扑模拟而言，则势必“先天”地失落了对象事件之最为具像的方面；所余者，仅是音响动态模型与其模拟之对象事件所共有的某种“同态同行”之抽象品质。

四者，对音乐艺术存在方式整体的关注。韩锺恩《对音乐二重性的思考——人的物化与物的人化》（音乐研究 1986.2）从人本学的角度出发，在“人的物化与物的人化”这两个不同认识环节的基础上，提出“音乐产生于人又生产人”的实质性全过程，并认为，在音乐与人之间，没有绝对的对象与主体的分界线，作为主体的人，在把音乐作为自己消费对象的同时，也就把自己当作音乐生产的对象。就此，赋予音乐存在方式以人本学的涵义。与此相关，作为具体的阐述，李泽厚在其《康德哲学与建立主体性论纲》（李泽厚《批判哲学的批判——康德述评》附论，1979.3）中，所谓“人的实践转化为语言符号文化信息体系”（第Ⅰ环节）与所谓“语言符号文化信息体系积淀为人的心理结构”（第Ⅱ环节），可视为与“人的物化与物的人化”之理论提炼，形成一种相属和互证的关系。与此相仿，曾田力《音乐与人——关于音乐感性鉴赏力审美生产的理论设想》（中央音乐学院学报，1989.3）认为，必须将音乐的本质存在与人的本质存在关联起来，作为思考的立足点，必须在与人本质的同一关系中建立音乐自身的本质存在。萧梅以音乐文化人类学姿态，在其《音乐本体观论析》（星海音乐学院学报，1990.3）中认为，音乐存在的逻辑前提是人及其文化，绝非可实证、可公度的音响自然原则；音响指标仅仅是音乐存在的基本层面，绝非音乐存在的全部，也不可能绝对自律，尚有无数非音响的层面存在着。与此相仿，修海林《选择中的反思》（音乐研究，1993.1）认为，将音乐视为人类文化行为（整合行为）方式，而不是单纯从乐音型态学的角度，认识其本体存在（包括行为、心理、型态三要素）。王次炤《音乐的结构和功能》（中央音乐学院学报，1988.2、3）认为，结构与功能存在于任何对象系统中，结构是事物存在的内部根据，是功能产生的条件；功能是事物存在的外部条件，是结构存在的依据。王次炤《音乐形式的构成及其存在方式》（音乐研究，1990.1），再次涉及音乐形式层面的具体存在。冯文灿《“体裁”概念在音乐社会学中的意义》（黄钟，1990.2）认为，体裁是音乐作品存在的有机要素。王次炤《价值论的音乐美学探讨》（音乐研究，

1986.2）与罗小平《再谈音乐美学的哲学基础》（现代乐风，11，1993.11），都将价值问题介入到对音乐存在问题的讨论之中。在关注音乐存在与人类存在的关系之同时，另有关注音乐存在与整个宇宙的关系，叶传汗《“大音希声”的音乐美学蕴涵——儒道两家早期音乐思想的比较》（音乐研究，1985.2），关注其它事象与乐家心象的关系。吴毓清《庄子“天乐”思想试论》（中国音乐学，1985.创刊号）认为，音乐运行与宇宙运行遵循同一的法则与规律。茅原《音乐的内容与形式的关系》（中国音乐学，1988.4），强调了物质存在与运动信息之间的关系。王宁一《关于音乐美学研究对象问题的思考》（音乐研究，1991.3、4），在其所设宏观方位图中，将自然、社会、思维一同视为整个世界的有机组成部分。

五者，更大界面的总体观照。赵宋光在其《关于音乐美学的基础、对象、方法的几点思考》（中国音乐学，1991.4）中，把音乐作品的存在与音乐文化现象的存在进行区别，认为，音乐文化现象包括立美审美主体的心理活动，音乐作品则仅仅作为立美活动的成果和审美活动的依据而存在，其存在形式形态受立美主体的审美意识制约规定，又兼有激活审美主体的审美意识的功能，但其存在是物态化的存在，不包括生理活动作为其组成部分；进而认为，音乐美学在寻找合规律性的存在根据之同时，也要寻找合目的性的存在方式，而“什么样的存在方式才是音乐的美？”理应是音乐美学学科成熟阶段所要回答的问题。牛龙菲在其《音乐：在四维时空连续统中的自同构变换群集——兼及对“音心对映论”的再评》（人民音乐，1988.2）、《行象简论》（1991年意象艺术国际研讨会论文集，1991.8）、《新的音乐艺术模型——“自同态转换群集”概说》（星海音乐学院学报，1992.2）、《音乐哲学通信——致蔡仲德》（人民音乐，1993.4）、《音乐美学书简——牛龙菲致王宁一》（现代乐风，12，1993.4）、《音乐哲学札记三则》（中央音乐学院学报，1994.1）、《乐象之象与乐象之易》（音乐探索，1994.3）、《音乐意象一元论》（乐府新声1994.4）等一系列文论中，反复提出了由“其它事象”、“乐家心象”、“艺术乐象”、“听众心象”之四象有机构成的“自同态转换群集”之“音乐艺术模型”；在此“自同态转换群集”中，每一子集都是内容与形式自身同一的存在，各子集之间在空间、质料、形式、结构的转换、变异的同时，每一事件子集的时间、过程、趋势、动态，仍始终保持同态，各事件子集之间，持守某种“不易之变异”和“保持不变的变换或转换”的同态、同行关系，从而成为在音响行为实践基础之上的“自身同一”之“同态群集”。与此相关，牛龙菲在

其著述《人文进化学——一个元文化学的研究札记》中，以人文进化学的理论基点认为，音乐艺术存在方式是指音乐艺术在长宙广宇中的存在方式，是指音乐艺术在人类社会中的存在方式，就此宇宙论与人本论的统一立场，音乐艺术就是宇宙一般近乎发展到人文进化阶段时人类实践的产物，其一元物质基础是整个宇宙的一般进化，其特定价值基础是个体、社会、文明反馈协同的人文进化。因此，不仅要关注音乐艺术存在之人类社会的实践意向基础，还必须关注音乐艺术存在之自然宇宙的质料结构基础。正如海德格尔在其《艺术作品的本源》中所言，音乐作品存在于音响中，一切艺术品都有这种物的特性，而且能使这别的什么敞开出来的唯一因素以及与别的什么因素结合起来的唯一因素，仍是艺术品的物性。于是，与突出主体者不同，牛龙菲在此有关学界同人研究“音乐存在方式”的报告最后，认为，音乐乃是以建构音响动态模型为其直接目的的然而并不排斥其它目的（包括功利目的）之人类音响性的艺术行为实践（音响实践行为）及其结果。

确实，有关“存在”问题，在二十世纪似乎又从新成为人文学界对某种实体及其意义的指认。其中，最为学界所关注者，似可推德国哲学家海德格尔和法国哲学一文学家萨特。无疑，“存在”无论是自在的方式抑或他在的方式，必然要有所“显在”，方能为主体所感受（感性界域）、体验（知性界域）、认知（理性界域）、觉悟（灵性界域）。作为经典叙事之一，海德格尔在其《存在与时间》中，曾这样表述：“……总是在一切存在者的存在中揭示一切存在者。”而萨特在其《存在与虚无》中，又那样表述：“一切有意识的存在都是作为存在着的意识存在的。”作为必要的支撑，两者又在自己的哲学阐述中，大面积地使用了几个互有关联的术语，以至在日后引起了学术界的广泛关注。作为参照，在此列出海德格尔在其《存在与时间》中经常使用的一个关键术语群——

●**Sein**（系词），被汉译为“存在”；

●**das Seiende**（由 Sein 的现在分词 seiend 而来），被汉译为“存在者”；

●**Dasein**（由 da 和 Sein 构成，表示在某个确定的地点、时间或状况中存在），被汉译为“此在”，与之相似的另一词 Da-sein 与之稍有区别，以表示“处于存在本身展露开来的状态中”，被汉译为“在此”，由是，姑且将此两者作复合处理，以表示“存在着”；

●**Existenz**（专用于关于“此在”的存在），被汉译为“生存”。

除此之外，值得注意的是，有关**“存在”[Ontology]的译释**。以往，学

界一般都习惯将此术语译释为“本体论”，以作为“现象论”之对应，似有“物自体”的涵义。对此，[德]布鲁格编著、项退结编译《西洋哲学辞典》中文版的编者《序言》称，Ontology一字的希腊文字源的前半节on绝无“物自身”的意思，故而将其改译为“存有学”；上述《存在与时间》中译本，根据该书全篇之义，认为，Ontology一词的原义实际为“关于存在的学说”，是后人将此解释为与“现象”相对的“本体”，以至流传至今，故，须破“现象”与“本体”之二分，以除却误解之遮蔽；牛龙菲在其《人文进化学——一个元文化学的研究札记》中，则将“本体论”与“存在论”等同视之，并均以Ontology标示；韩锺恩则在其《[现在]音乐美学论域——[人与人相关]命题的关于》(提交第四届全国音乐美学学术讨论会论文初稿，1988.8)、《不断涌现并与我共在——关于一种研究思路的自解》(星海音乐学院学报，1990.1、2)、《“人的物化与物的人化”→“人与人相关”——关于“音乐美学”向“音乐文化人类学”的转移》(艺术论丛，4，1991.12)、《释[Aesthetics]并及音乐美学“论域”建构》(音乐学习与研究，1990.4)、《词与义：关于[现在音乐美学论域]及其[人与人相关]命题之[术语/概念体系]的读解与批判》(提交第四届全国音乐美学学术讨论会论文复稿，1991.4)、《人与人相关——关于音乐美学哲学基础及其他的读解》(现代乐风，9，1992.4)，以及与人合作著述《音乐文化人类学》(1993.11)等一系列文论中，均对[现象论/本体论/存在论]作“共时同构”的处理(即将“现象论”与“本体论”视为两对平行的范畴，然后再整合在“存在论”的论域之中)，并以[Phenomenology/Noumenologyg/Ontology]的西文译名加以标示。萧梅在其《音乐本体观论析》(星海音乐学院学报，1990.3)中表明，为澄清本体观之迷误，试以音乐存在的逻辑前提及存在方式的假说重构本体观于音乐存在自身，其理由在于，本体论(ontologia)一词采用的词源就是希腊文中“存在”(einai)一词的名词复数(onta)。

至此，在有关“存在”的一般逻辑陈述之后，自然会关涉其具体的**历史叙事**。很显然，由历史—文化的复合性所限定，二十世纪中国音乐美学，在理论指向(作为历时的取域)方面，先后经由——由关注创造实践之“社会功能”，到关注客体作品之“美的本质”，再到关注欣赏主体之“审美感受”，并最终开始关注音乐艺术之“存在方式”(牛龙菲《当代中国音乐美学的历史哲学反思》)；而在学科论域(作为共时的定位)方面，则又分别归属于社会学、美学、艺术学，以及可以对此进行逻辑整合的人文学(韩锺恩《“人，诗

意地居住”——音乐存在方式的人文学叙事》)。于是，从某种意义上讲，一部音乐美学的历史，就是一部对人的音乐审美活动进行叙事的历史；因而也是一部其术语概念不断（自在）累积沉淀与（他在）传承传播，并进行学理推论的历史。如果说，在逻辑意义上，美学（理论）是对审美（实践）的研究，那么，在历史意义上，接着“音乐审美问题的体知编年”必然是“音乐美学问题的认知编年”。更何况，这样的讨论又被定位于人文科学（既非自然科学—社会科学领域，又非一般意识形态领域）的领域之中，且充分甚至极度化了的话语实践，又时常拆解甚至颠覆其“所指”，反之，“能指”的突现则使得“现代文明人在进行言语消费过程中的生产行为”之承诺一一兑现。

然而，作为陈述与叙事之后，则似乎还有必要通过历史限定与人文承诺，对“存在”本身再有一个**基本的澄清**——“存在”，即 [To be or nor to be]。

首先，在将 [存在] 作为实体的前提下需要区分——

一、作为无定性之实体，存在条件在于对时空间的占有，其界定实质应为：有或没有。

二、作为有定性之实体，存在条件除对时空间的占有之外，还在于有特定主体意向的设入或投射，其界定实质应为：在或不在。

其次，就 [艺术/审美] 而言，一个绝对的定理是：凡审美对象都只能是审美主体对客体现象（非本体）的有限把握；遂，在此前提下有必要于哲学层面进一步澄清 [现象/本体/存在] ——

一、现象（phenomenon），人为者；能被主体所感受、体验、认知、觉悟的客体部分。

二、本体（noumenon），自在者；尚未被主体所感受、体验、认知、觉悟的客体部分。

以上两者为哲学论域中的平行范畴，且皆为主体对其自身之外者的把握结果。

三、存在（onto-），自在—人为复合者；除上述两者外还应包括主体在内，遂以“人与自然的现象分离和本体合一均取决于人自身的主体存在”为之界域。

韩锺恩

中国艺术研究院音乐研究所

一九九六年九月十二日/草拟稿

一九九六年十月十六日/修改稿
一九九六年十月二十六日/二次修改稿
一九九六年十一月一日/三次修改稿
写在燕东新源里

【引用—参考文本】

●韩锺恩《"第五届全国音乐美学学术研讨会"学理叙事》，载《中国音乐学》1996年第3期。

●韩锺恩《当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难》，载《中国音乐学》1995年第1期。

●牛龙菲《音乐存在方式——同人之有关思路》，载《中央音乐学院学报》1995年第2期。

●李泽厚《试论人类起源（提纲）》，载《李泽厚哲学美学文选》，湖南人民出版社1985年1月长沙第1版。

●方耀《论从猿到人的过渡期》，载《古脊椎动物与古人类》第14卷第2期。

●［法］米歇尔·福科《什么是作者?》，米佳燕译，心哲校，载王岳川、尚水编《后现代主义文化与美学》，北京大学出版社1992年2月北京第1版。

●韩锺恩《"人，诗意地居住"——音乐存在方式的人文学叙事》，载《艺苑》音乐版1996年第3期。

●韩锺恩《对音乐二重性的思考——人的物化与物的人化》，载《音乐研究》1996年第2期。

●李泽厚《康德哲学与建立主体性论纲》，载李泽厚《批判哲学的批判——康德述评》（修订本）附论，人民出版社1984年6月北京第2版。

●牛龙菲《人文进化学——一个元文化学的研究札记》，甘肃科学技术出版社1989年9月兰州第1版。

●［德］马丁·海德格尔《艺术作品的本源》，彭富春译，戴晖校，载M. 海德格尔《诗·语言·思》，文化艺术出版社1991年2月北京第1版。

●［德］马丁·海德格尔《存在与时间》，陈嘉映、王庆节合译，熊伟校，及其附录一（中译本）：关于本书一些重要译名的讨论（译者），生活·读书·新知三联书店1987年12月北京第1版。

●［法］让—保尔·萨特《存在与虚无》，陈宣良等译，杜小真校，生活·读书·新知三联书店1987年3月北京第1版。

●萧梅、韩锺恩《音乐文化人类学》，广西科学技术出版社1993年11月南宁第1

版。

【主体文本补充叙事】

●韩锺恩《“第五届全国音乐美学学术研讨会”学理叙事》

该文系一篇对“第五届全国音乐美学学术研讨会”进行学理叙事的综述报告。报告以“存在”、“存在者”、“存在着”、“生存”诸术语概念及有关阐述起兴；主体部分分别对以下问题进行叙事：关于音乐的整体构成，关于音乐的特殊性，关于作品，关于意向问题，关于音乐存在的边缘结构，关于音乐存在方式的现实泛化，关于文化学，关于元理论，关于审美价值，关于人文存在。认为，由历史—文化的复合性所限定，二十世纪中国音乐美学，在理论指向（历时取域）上为：社会功能，美的本质，审美感受，存在方式；在学科论域（共时定位）上为：社会学，美学，艺术学；而作为历时—共时的整合，则为：人文学；在逻辑意义上，美学（理论）是对审美（实践）的研究，在历史意义上，接着“音乐审美问题的体知编年”必然是“音乐美学问题的认知编年”。作为叙事后留言，对不同性质的“存在”进行区分，并于哲学层面作进一步的澄清：现象，本体，存在。

《中国音乐年鉴》资料库
音乐（学术）活动档案

第二届京沪闽音乐创作研讨会

【以下资料系本书资料库根据有关材料整理】

●［**活动名称**］第二届京沪闽音乐创作研讨会［**关键术语**］音乐创作/音乐美学思想［**时间**］1995年8月1日～4日［**地点**］福建厦门鼓浪屿阿罗哈花园餐厅［**组办单位**］福建省艺术研究所［**规模**］四十人左右与会［**活动主题**］音乐作品交流以及有关音乐创作、音乐美学思想问题的研讨［**活动程序及发表文本**］（8月1日下午）郭祖荣主持开幕式；宣读王震亚来信；放送音乐作品：瞿小松《易》、于京军《起伏》、陈怡《中国民歌无伴奏合唱》；代表发言：戴鹏海、朱践耳、孙星群、王西麟、郭祖荣。（8月2日上午）郭祖荣主持；放送音乐作品：朱践耳《第六交响曲》（3Y：Ye、Yun、Yang）（磁带加管弦乐队）、罗忠镕《琴韵》（为一个古琴与十二件室内乐器和一些打击乐器）；代表发言：林华、金复载、赵晓生、奚其明、王西麟、高为杰、罗忠镕。（8月2日下午）郭祖荣主持；代表发言：周畅、韩锺恩、孙星群、赵金虎、郭祖荣；放送音乐作品：金复载《山坳的变奏》（琵琶协奏曲）、吴少雄《海灵》（舞剧音乐）。（8月3日上午）郭祖荣主持；放送音乐作品：高为杰《缘梦》（竹笛与长笛）、朱践耳《第八交响曲》（求索）（为一把大提琴与16件打

击乐）、江松民《狂想音诗》（交响诗）、陆在易《中国，我可爱的母亲——为大型合唱队与交响乐队而作》（音乐抒情诗）、李尚清《兴化风情》（一、荔乡小调，二、兰溪雅叙，三、祖庙盛会）（民族管弦乐曲）。（8月3日下午）郭祖荣主持；放送音乐作品：郭祖荣《艺术歌曲二首》、《金色的秋天》（小提琴独奏）、王西麟《黑衣人歌》（室内乐作品）、《祭鹰之舞》（室内乐作品）；代表发言：奚其明、罗忠镕、卞祖善。（8月4日上午）郭祖荣主持；代表发言：赵晓生、韩锺恩、周畅。（8月4日下午）郭祖荣主持；代表发言：林华、卢广瑞、韩锺恩、林华、罗忠镕、王西麟、卞祖善、奚其明、高为杰、赵金虎、朱践耳、戴鹏海、郭祖荣。［**相关文献**］宋瑾《音乐语言的真诚及其他——第二届京、沪、闽音乐创作研讨会纪要》（载《现代乐风》第19期，1995年9月）；芒西《音乐评论诗一束》（汉敦的鼓声——听朱践耳《第八交响曲》，我家在我家——听罗忠镕《琴韵》，地平线——听王西麟《黑衣人歌》，梦乡之外的梧桐——听陆在易《中国，我可爱的母亲》（载《现代乐风》第19期，1995年9月）。

《中国音乐年鉴》资料库
音乐出版档案

近年音乐出版物/图书

【以下图书为本书资料库收藏，由著作者提供；按出版先后为序】

● [**著作名称**] 中国新音乐史论集：国乐思想（History of New Music in China：The Development of Chinese Music）[**编者**] 刘靖之、吴赣伯（Liu Ching-chih and Wu Gan-bo）主编 [**完成**] 1994年6月、8月/香港 [**成果形式**] 论文集 [**关键术语**] 国乐思想 [**图书类别**] 中国新音乐史研究 [**出版单位**] 香港大学 [**出版时间**] 1994年香港第1版 [**出版型制**] 16开平装本 [**页码**] 602面 [**定价**] HK￥200元 [**版号**] ISSN0378-2689 [**备注**] 内含：刘靖之《编者序言之一：新音乐与国乐》；吴赣伯《编者序言之二：国乐的危机》；黄翔鹏《祝词》；卷一“国乐思想的回顾与批判”（高厚永《回顾与展望——争论与探索发展了二十世纪的国乐》，庄本立《国乐发展的方向》，董榕森《国乐的社会功能及发展》，李岩《论国乐改进观念的衍变》，林友仁《对二十世纪中乐的思考》，徐冬《国乐改进的思想基点分析》，李西安《文化转型与国乐的张力场结构》，韩鍾恩《今史辨：二十世纪国乐思想的从新定位》，沈洽《国乐思想谈——我们现在在哪里?》，萧梅《世纪末的梦》，吴赣伯《国乐思想批判》，有关“国乐思想”的讨论）；卷二“人物思想与海外研究”（刘靖之

《萧友梅的音乐思想与实践》，魏廷格《再议杨荫浏的国乐观》，陈守仁《海外戏曲音乐研究的思想与方法》)；卷三“国乐乐队与乐器的改革和发展”(胡登跳《论中国民族管弦乐队》，王范地《我的困惑》，彭修文《民乐琐谈》，吕金藻《对中国近代民族器乐发展走向之审视》，赵砚臣《建国以来乐器改革综述》，张式业《民族乐器改革纵横谈》，毛继增《中国民族乐器的发展趋势——乐器改良》，陈裕刚《影响台湾地区四十年来国乐器发展之因素》，叶纯之《民族器乐向何处去》，刘楚华《二十世纪琴学的救亡意识与改良运动》，王惠然《柳琴改革及其乐改观念》，费明仪《中国器乐与声乐的发展渊源》，有关“国乐乐队和乐器”的讨论)；卷四“国乐演奏文化”(冯明洋《二胡文化论》，赵松庭《中国笛子艺术的继承与发展》，韦慈朋《从民族音乐学的角度看中国民族乐器的发展》＜中文摘要，英文原文＞，柯琳《民俗活动促进傩乐的发展》，李明《顺应自然，何须干预——由＜雨打芭蕉＞变成＜蕉林喜雨＞》)；卷五“国乐教育”(王耀华《中国近现代学校音乐教育之得失及发展》，樊祖荫《高等音乐院校中的国乐教育》，鲁日融《国乐教育在高等音乐教育中的地位》，有关“国乐教育”的讨论)；卷六“总结讨论”(萧友梅在二十世纪中国音乐史中的地位、影响与作用，中国乐器的发展方向，有关“国乐思想研讨会”的讨论)；附录(国乐思想研讨会程序，国乐思想研讨会代表，国乐思想研讨会照片)。

● [**著作名称**] 郭祖荣艺术歌曲选 [**编者**] 郑斟榆 [**完成**] 1994年8月/福州 [**成果形式**] 歌曲集(简谱) [**关键术语**] 艺术歌曲 [**图书类别**] 中国现代艺术歌曲 [**出版单位**] 广西民族出版社 [**出版时间**] 1994年12月南宁第1版 [**出版型制**] 787×1092/32平装本 [**字数**] 78000字 [**页码**] 124页 [**印数**] 1800册 [**责任编辑**] 冯艺 [**定价**] ￥5.60元 [**版号**] ISBN7-5363-2821-4/J·425 [**备注**] 内含：时乐濛《中国乐海歌丛》序言；一、古词新曲(三十一首)，二、过去了的(十首)，三、朝花晚霞(十三首)，后记；附录：宋瑾《民族性与个体抒情性——郭祖荣艺术歌曲作品音乐会有感》，方沐、晴雨《榕树叶茂——记作曲家郭祖荣》。

● [**著作名称**] 粤剧研讨会论文集 [**编者**] 刘靖之、冼玉仪(主编) [**完成**] 1995年1月/香港 [**成果形式**] 论文集 [**关键术语**] 粤剧研究 [**图书类别**] 中国传统音乐研究 [**出版单位**] 三联书店(香港)有限公司、香港大学亚洲研究中心 [**出版时间**] 1995年3月香港第1版 [**出版型制**] 大32开平装本 [**页码**] 620页 [**责任编辑**] 李安 [**定价**] HK￥128.00元 [**版号**] ISBN962

·04·1222·2［**备注**］该论文集系《民族音乐研究》第四辑；内含：刘靖之、冼玉仪《序》；陈坤耀《欢迎词》；芳艳芬《开幕词》；一、概论粤剧（五篇），二、三十年代的粤剧（三篇），三、粤剧的剧本、唱词与版本（六篇），四、粤剧的音乐（五篇），五、粤剧的唱腔（三篇），六、香港的粤剧（五篇），七、粤剧与地方文化（三篇），八、粤剧的改革与发展（三篇），九、粤剧人物研究（三篇）；总结座谈会"香港粤剧的发展与前瞻"；附录：一、粤剧学术研讨会程序，二、粤剧学术研讨会代表，三、粤剧学术研讨会筹备委员会名单，四、参考书目。

●［**著作名称**］露水地里穿红鞋——信天游曲集［**编者**］杨璀（编）［**完成**］1992年/陕西［**成果形式**］歌曲集（简谱）［**关键术语**］信天游［**图书类别**］中国民歌［**出版单位**］人民音乐出版社［**出版时间**］1995年4月北京第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装本［**篇幅**］36面乐谱［**页码**］295页［**印数**］2155册［**责任编辑**］常树蓬［**定价**］¥9.60元［**版号**］ISBN7-103-01244-X/J·1245［**备注**］内含：乔建中《我心中的"信天游"——代序》，刘均平《序》，编者《编辑日记摘抄》，编者《几点说明》，杨璀《陕北信天游述略》，刘均平《信天游简论》，妩子《大漠风情的绝唱——论信天游的审美感受》，杨璀《信天游不断头——介绍著名歌手李治文、王向荣》；（歌曲部分）徵调式（214首）、商调式（89首）、羽调式（86首）、宫调式（9首）、角调式（1首）；编后语。

●［**著作名称**］李凌研究文集［**编者**］刘新芝（编著）［**完成**］1994年8月/北京［**成果形式**］文论集［**关键术语**］李凌［**图书类别**］音乐家研究［**出版单位**］广东高等教育出版社［**出版时间**］1995年6月广州第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装本［**字数**］340，000字［**页码**］423页［**责任编辑**］白洋［**定价**］¥12.00元［**版号**］ISBN7-5361-1753-1/Z·27［**备注**］内含：图片若干张；内容简介；天道酬勤——李凌生平（五章），专题研究（五篇），在李凌音乐思想学术研讨会开幕式暨八十华诞庆祝会上的发言（十二篇，及贺信摘录），李凌音乐思想学术研讨会论文（二十九篇），李凌《答词——深致谢意》，新之《荣辱之来，必象其德——李凌音乐思想学术研讨会暨八十华诞庆祝会纪实》，附：李凌年表，新音乐社述略，编者的话。

●［**著作名称**］齐鲁音乐文化源流［**作者**］林济庄［**完成**］1994年底/济南［**成果形式**］专著［**关键术语**］齐鲁音乐文化［**图书类别**］中国音乐史研究［**出版单位**］齐鲁书社［**出版时间**］1995年7月济南第1版［**出版型制**］850

×1168/32 开平装本［**字数**］140，000 字［**页码**］181 页［**印数**］2000 册［**责任编辑**］赵发国［**定价**］￥9.80 元［**版号**］ISBN7-5333-0480-2/J·44［**备注**］内含：刘再生《代序》；绪论（三节）；史前篇——第一章“沂源猿人音乐因子的断想”（三节），第二章“北辛音乐文化追溯”（二节），第三章“大汶口音乐文化钩沉”（三节）；文明篇——第四章“龙山、岳石音乐文化寻踪”（四节），第五章“东夷音乐文化拾遗”（四节），第六章“齐鲁音乐文化述要”（五节），第七章“山东汉画像石之乐舞刻石及汉乐舞杂技陶俑概说”（四节）；结语；后记；附录——附表四则，附图三十七幅。

●［**著作名称**］音乐美的哲学思考［**作者**］杨琦［**完成**］1995 年 4 月 12 日/成都［**成果形式**］论文集［**关键术语**］音乐美学［**图书类别**］音乐美学研究［**出版单位**］四川民族出版社［**出版时间**］1995 年 10 月成都第 1 版［**出版型制**］787×1092/32 开平装本［**字数**］155，000 字［**页码**］234 页［**印数**］1000 册［**责任编辑**］汪钦舜［**定价**］￥9.60 元［**版号**］ISBN7-5409-1624-9/G·793［**备注**］共收集 32 篇文论，后记。

●［**著作名称**］中国音乐审美的文化视野［**作者**］管建华［**完成**］1995 年/北京［**成果形式**］专著［**关键术语**］中国音乐审美文化［**图书类别**］中国音乐文化研究［**出版单位**］中国文联出版公司［**出版时间**］1995 年 10 月北京第 1 版［**出版型制**］787×1092/32 开平装本［**字数**］201，000 字［**页码**］297 页［**印数**］3000 册［**责任编辑**］韩梅［**定价**］￥10.90 元［**版号**］ISBN7-5059-1396-4/J·383［**备注**］内含：王岳川《序言》；绪论“中国音乐艺术之精神”，第一章“音乐语言的结构根基——音乐与语言之比较”（四节），第二章“音乐线性的时空凸现——音乐与书法之比较”（四节），第三章“音乐秉性的体态、律动——音乐与舞蹈之关系”（三节），第四章“音乐声光色线的灵变——音乐与绘画之关系”（四节），第五章“音乐建筑的文化特质——音乐与建筑的联姻”（四节），第六章“音乐世界的宇宙观——音乐与哲学之关系”（四节），第七章“音乐美感的文化完形——音乐审美的比较”（三节），第八章“音乐文体的心智逻辑——音乐与文学的关系”（三节），第九章“当代音乐文化的变迁——文化发展与音乐”（四节），结语“中国音乐传统价值重估的思考”，后记。

●［**著作名称**］最新音乐心理学荟萃［**编者**］罗小平、黄虹（编译）［**成果形式**］译文集［**关键术语**］音乐心理学［**图书类别**］外国音乐心理学介绍［**出版单位**］中国文联出版公司［**出版时间**］1995 年 10 月北京第 1 版［**出版型

制］787×1092/32 开平装本［**字数**］187，000 字［**页码**］278 页［**印数**］4000 册［**责任编辑**］席强、闫林红［**定价**］¥9.80 元［**版号**］ISBN7-5059-1394-8/J·381［**备注**］内含：1. 约翰·阿·斯罗伯达《音乐的心理——音乐认知心理学》（罗小平编译），内容包括：音乐作为一种认知技巧，音乐、语言和意义，音乐演奏，作曲线即兴，听音乐，在文化与生物学背景中的音乐思想；2. 罗莎蒙德·舒特－戴森、克莱夫·加布里埃尔《音乐才能心理学》（罗小平编译），内容包括：音乐才能的概念及评估，音乐才能形成的决定因素，音乐、认知与脑，附录（音乐测试选介）；3. 戴维·杰·哈格里夫斯《音乐发展心理学》（黄虹编译），内容包括：儿童音乐能力的发展，音乐反应的发展，创造性、个性与音乐发展，社会心理学与音乐发展；薛良《编后记》。

●［**著作名称**］中国民族基本乐理［**作者**］杜亚雄（编著）［**成果形式**］音乐学教材［**关键术语**］中国传统音乐基本乐理［**图书类别**］中国传统音乐研究［**出版单位**］中国文联出版公司［**出版时间**］1995 年 10 月北京第 1 版［**出版型制**］787×1092/32 开平装本［**字数**］160，000 字［**页码**］237 页［**印数**］5200 册［**责任编辑**］席强［**定价**］¥8.50 元［**版号**］ISBN7-5059-1395-6/J·382［**备注**］内含：前言，第一章"声音的性质及人耳的功能"，第二章"声、音、音阶及音程"（五节），第三章"节奏、拍、板眼及工尺谱读法"（五节），第四章"律学常识"（六节），第五章"均、宫、调及调关系"（四节），第六章"简谱简介"（六节），第七章"关于曲调的基本知识"（四节），第八章"关于多声部音乐的基本常识"（三节），第九章"传统音乐的记谱法简介"（五节），第十章"乐谱和演唱、演奏的关系"，后记。

●［**著作名称**］荀勖笛律研究［**作者**］王子初［**完成**］1991 年 6 月 29 日/北京［**成果形式**］专著［**关键术语**］笛律［**图书类别**］乐律学研究［**出版单位**］人民音乐出版社［**出版时间**］1995 年 11 月北京第 1 版［**出版型制**］850×1168/32 开平装本［**字数**］220，000 字［**页码**］296 页［**印数**］1035 册［**定价**］¥15.00 元［**版号**］ISBN7-103-01293-8［**备注**］该书为国家古籍整理出版规划小组办公室主编《中国传统文化研究丛书》之一；内含：戴念祖《序》；绪言："笛律研究二百年"；上篇"荀笛研究五题"（一、荀勖笛律的管口校正问题研究，二、荀勖笛律的律制研究，三、荀笛的功用及其管径问题，四、略论荀勖笛上三调，五、凌廷堪《笛律匡谬》述评）；下篇"研究资料辑释"（一、［梁］沈约《宋书·律历志》〈节录〉，二、［清］胡彦升《乐律表微》〈节录〉，三、［清］徐养原《荀勖笛律图注》〈节录〉，四、［清］凌廷堪

《晋泰始笛律匡谬》〈节录〉，五、[清] 陈澧《声律通考》〈节录〉)；附录一(一、杨荫浏《中国音乐史纲》〈节录〉，二 [日] 林谦三《东亚乐器考》〈节录〉，三、杨荫浏《中国古代音乐史稿》〈节录〉，四、黄翔鹏《荀勖》，五、黄翔鹏《中国传统乐学基本理论的若干简要提示》〈节录〉，六、陈正生《谈荀勖笛律研究》)；附录二"晋书荀勖传"；后记。

● [**著作名称**] 近代中国鄂尔多斯南部地区民歌集 [**作者**] [比利时] 万·欧斯特 (收集记谱)，刘奇 (编注整理) [**完成**] 1992年12月/比利时鲁汶大学 [**成果形式**] 内蒙古民歌集 [**关键术语**] 鄂尔多斯南部民歌 [**图书类别**] 歌曲五线谱本及文字注译说明 [**出版单位**] 中央音乐学院学报社 [**出版时间**] 1995年11月北京第1版 [**出版型制**] 850×1168/32开平装本 [**页码**] 152页 [**印数**] 500册 [**责任编辑**] 萧琳 [**版号**] ISSN1000-0097-CN11-1183 [**备注**] 此为《中央音乐学院学报》1995年增刊，内含：汪毓和《序言》，刘奇《前言》(附英文)，四十八首民歌，附录 (主要参考书目，J·Van Oost主要发表的有关中国音乐的著作目录，法文民歌正文，法语注音法、威妥玛式注音法与汉语拼音对照表，参考地图)。

● [**著作名称**] 音乐与文学 [**作者**] 罗小平 (编著) [**成果形式**] 专著 [**关键术语**] 音乐/文学 [**图书类别**] 音乐理论研究 [**出版单位**] 人民音乐出版社 [**出版时间**] 1995年11月北京第1版 [**出版型制**] 787×965/32开平装本 [**字数**] 85000字 [**页码**] 103页 [**责任编辑**] 吴朋 [**定价**] ￥4.20元 [**版号**] ISBN7-103-01295-4 [**备注**] 此系"音乐文化小丛书"之一；内含：绪论，一、音乐与文学的联结点 (三节)，二、音乐的文学性 (三节)，三、文学的音乐性 (四节)，四、音乐中的文学作品 (四节)，五、文学作品中的音乐 (三节)，六、音乐对文学的影响 (三节)，七、文学对音乐的影响 (四节)，八、诗乐合璧、相得益彰——音乐与文学相结合的辩证关系 (二节)。

● [**著作名称**] 民族音乐研究第五辑 (Studies of Ethnomusicology, no. 5)《中国音乐美学研讨会论文集》(Papers and Proceedings of the International Seminar on Aesthetic of Chinese Music) [**编者**] 刘靖之 (Liu Ching-chih) 主编 [**完成**] 1995年9月/香港 [**成果形式**] 论文集 [**关键术语**] 音乐美学 [**图书类别**] 中国音乐美学研究 [**出版单位**] 香港大学 [**出版时间**] 1995年12月第1版 [**出版型制**] 32开平装本 [**字数**] 50余万字 [**页码**] 702页 [**定价**] HK￥240元 [**版号**] ISSN0378-2689 [**备注**] 内含：刘靖之《序》；王赓武《开幕词》；卷一"中国音乐美学"(李明《试释"声无哀乐论"之"声"》，

罗艺峰《中国音乐的意象美学论纲》，王次炤《美善合一的审美观念及其对中国传统音乐实践的影响》，叶明媚《现代创作佛曲与佛乐审美理想》，余少华《中国音乐——连接的艺术》，明立国《民族音乐学的美学思考——一种研究方法上的经验、反省与建议》，韩锺恩《世纪报告：当下中国音乐美学研究的话语系统与叙事结构》，周纯一《中国近现代曲艺美学刍议》）；卷二“新音乐美学”（宋瑾《二十世纪中国音乐思想的四大死结——音乐哲学、美学和文化学的反思与求解》，牛龙菲《当代中国音乐美学的历史哲学反思》，管建华《新音乐发展历史的文化美学评估》，汪申申《现代主义音乐在中国的命运》）；卷三“欧洲与苏联音乐美学及其对中国音乐美学的影响”（于润洋《关于音乐形式的几个问题》，何乾三《音乐的感情初探——再读汉斯立克＜论音乐的美＞》，叶纯之《苏联学派对中国音乐美学的影响 1949－1990》，毛宇宽《苏联音乐的历史启示》、附件《为千百万受害者立碑》）；卷四“声乐美学”（金庆云《民歌的艺术价值》，费明仪《中国歌曲里的月亮》，陈守仁《戏曲唱腔流派的美学——何非凡腔初探》）；卷五“学者与作曲家的音乐思想”（修海林《蔡元培的音乐美学理论与实践》，郑锦扬《王光祈音乐思想研究》，蔡仲德《青主音乐美学思想述评》，罗小平《从文化学的角度谈星海审美趣味的形成》）；卷六“论文述评”（蔡仲德述评李明、王次炤、罗艺峰与叶明媚的论文和有关讨论，李明述评余少华与毛宇宽的论文和有关讨论，何乾三与郑锦扬述评费明仪、金庆云与陈守仁的论文和有关讨论，郑锦扬述评管建华、宋瑾与牛龙菲的论文和有关讨论，修海林述评韩锺恩、明立国与周纯一的论文和有关讨论，宋瑾述评修海林、蔡仲德、郑锦扬、罗小平与汪申申的论文和有关讨论，罗艺峰述评于润洋、何乾三与叶纯之的论文和有关讨论）；卷七“专题讨论”（蔡仲德《中国古代音乐美学》，牛龙菲《中国传统音乐之音乐美学观念》，刘靖之《新音乐的必然性、社会功能、死结——评有关新音乐美学与美学思想的八篇文章》，于润洋《中国音乐美学与外国音乐美学》）；卷八“总结讨论”；附录（中国音乐美学研讨会程序，中国音乐美学研讨会代表，代表合影）。

●［**著作名称**］走出慕比乌斯情节——世纪末音乐美学断想（OUT OF MÖBIUS PLOT）［**作者**］宋瑾［**完成**］1995年12月/福州［**成果形式**］论文集［**关键术语**］音乐美学［**图书类别**］音乐美学研究［**出版单位**］厦门大学出版社［**出版时间**］1995年12月厦门第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装本［**字数**］220，000字［**页码**］270页［**印数**］1000册［**责任编辑**］文慧云

［**定价**］￥12.80元［**版号**］ISBN7-5615-1119-1/B·38［**备注**］内含：于润洋《序言》；心灵的真实——关于音乐美学哲学基础的思考，音乐世界的全息景观——音乐学论域之相关整体，人与音乐的文化关系——音乐文化场的观念，音乐的合理性，审美饱和与艺术发展，美的不可比性与审美等价原理，约定·命名·定义——音乐美学及其对象，在自我诱惑中选择——音乐美学公理问题探察，音乐的明确性，音乐的有序，走出超验的迷宫——现代音乐的哲学思考，冲突与选择，新音乐的呼唤：KANGAROOCARE，多面兽的故事——音乐美学闲谈录（之一），风景之外的对话——音乐美学闲谈录（之二），音乐的纯结构，睁开第三只眼睛——音乐文化规律探寻，和声功能的音响感知心理探微，音乐的拓扑变形与审美的恒常知觉，可比与不可比的界线——音乐比较研究基础问题探察，音乐比较：普遍方法还是特殊学科，意识流："中西音乐文化关系"断想，太姥山会议余音，二十世纪中国音乐思想的四大死结——音乐哲学、美学、文化学的反思与求解；附录（本书各篇文论索引）；后记。

●［**著作名称**］律学（第三次修订版）［**作者**］缪天瑞［**完成**］1993年3月/北京［**成果形式**］专著［**关键术语**］律学［**图书类别**］音乐基本理论研究［**出版单位**］人民音乐出版社［**出版时间**］1996年1月北京第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装本［**字数**］160，000字及乐谱［**页码**］326页［**印数**］1134册［**定价**］￥21.00元［**版号**］ISBN7-103-01317-9/J·1318［**备注**］内含：缪天瑞《第三次修订版序》；第一章：导论（四节），第二章：音律计算法（七节），第三章：五度相生律（四节），第四章：纯律（五节），第五章：十二平均律（二节），第六章：中国律学简史（八节），第七章：欧洲律学简史（八节），第八章：阿拉伯－伊朗律学简史（二节），第九章：亚洲地区几种民族乐制（六节），第十章：律制的应用（六节），附录一：音分值和频率对照表，附录二：音律表，附录三：本书专名和人名索引，附录四：本书历次版本所用主要参考书。

●［**著作名称**］西方音乐史（A HISTORY OF WESTERN MUSIC，FOURTH EDITION）［**作者**］［美］唐纳德·杰·格劳特（DONALD JAY GROUT）、克劳德·帕利斯卡（CLAUDE V.PALISCA）著，汪启璋、吴佩华、顾连理译［**成果形式**］专著［**关键术语**］西方音乐史［**图书类别**］西方音乐研究［**出版单位**］人民音乐出版社［**出版时间**］1996年1月北京第1版［**出版型制**］787×1092/16开精装本［**字数**］745，000字［**页码**］791页

[**印数**] 4259 册 [**定价**] ¥99.00 元 [**版号**] ISBN-7-103-01310-1 [**备注**] 该书由美国诺顿公司授权，根据 1988 年第四版翻译出版（1996 Chinese translation copyright by PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE. Published by arrangement with W. W. NORTON & COMPANY, INC. in association with BARDON-CHINESE MEDIA AGENCY. ALL RIGHIS RESERVED.）；内含：克劳德·帕利斯卡《序》；略语表；第一章“古代世界结束时的音乐状况”（三节），第二章“中世纪的圣咏与世俗歌曲”（六节），第三章“复调音乐的萌芽和 13 世纪的音乐”（八节），第四章“14 世纪的法国和意大利音乐”（八节），第五章“从中世纪到文艺复兴：15 世纪的英国音乐和勃艮地区的音乐”（二节），第六章“文艺复兴时期：从奥克冈到若斯坎”（四节），第七章“16 世纪的新趋势”（四节），第八章“文艺复兴晚期的教堂音乐”（五节），第九章“早期巴罗克音乐”（五节），第十章“17 世纪晚期的歌剧与声乐”（三节），第十一章“晚期巴罗克的器乐”（二节），第十二章“18 世纪初期”（六节），第十三章“古典风格的源头：18 世纪的奏鸣曲、交响曲和歌剧”（三节），第十四章“十八世纪晚期”（六节），第十五章“路德维希·范·贝多芬”（四节），第十六章“19 世纪：浪漫主义；声乐”（四节），第十七章“19 世纪：器乐”（四节），第十八章“19 世纪：歌剧和乐剧”（五节），第十九章“一个时代的结束”（四节），第二十章“20 世纪”（七节）。

● [**著作名称**] 旋律发展的理论与应用 [**作者**] 沙汉昆 [**成果形式**] 专著 [**关键术语**] 旋律学研究 [**图书类别**] 音乐技术理论研究 [**出版单位**] 上海音乐出版社 [**出版时间**] 1996 年 3 月上海第 1 版 [**出版型制**] 787×1092/32 开平装本 [**字数**] 109，000 字 [**页码**] 143 页 [**印数**] 3000 册 [**责任编辑**] 方立平 [**定价**] ¥10.00 元 [**版号**] ISBN7-80553-331-8/J·283 [**备注**] 内含：钱仁康《序》，朱践耳《序》；前言，绪论（一、旋律发展的过程，二、旋律发展与形式结构，三、旋律线的类型，四、旋律发展的核心）；上篇“单乐段的旋律发展类型”（第一章：重复型乐段结构的旋律发展类型，第二章：对比型乐段结构的旋律发展类型，第三章：混合型乐段结构的旋律发展类型，第四章：高潮及高潮的处理，第五章：扩充乐段的旋律发展类型）；下篇“多乐段的旋律发展类型”（第六章：主题重复式展开的旋律发展类型，第七章：主题派生式展开的旋律发展类型，第八章：主题变奏式展开的旋律发展类型，第九章：主题展衍式展开的旋律发展类型，第十章：主题对比式展开的旋律

发展类型）；结语。

●［著作名称］音乐美学引论Ⅰ（音乐本体——属性论）［作者］修金堂［完成］1995年12月/哈尔滨［成果形式］专著［关键术语］音乐美学［图书类别］音乐美学基础理论研究［出版单位］黑龙江教育出版社［出版时间］1996年4月哈尔滨第1版［出版型制］850×1168/32开平装本［字数］200，000字［页码］266页［印数］3000册［责任编辑］孙延凤［定价］￥15.80元［版号］ISBN7-5316-2980-8/G·2308［备注］该书以教材体例撰写，每章附有习题。内含：前言；绪论（包括八个部分）；第一篇“形式——本体论”（第一章：音乐形式，四节；第二章：音乐形象，二节；第三章：音乐典型，二节）；第二篇“内容——准本体论”（第四章：内容通论，四节；第五章：音乐内容的抽象性，三节；第六章：音乐的反映功能，二节）；第三篇“美——属性论（之一）”（第七章：美本质，三节；第八章：形式美，三节；第九章：内容美，三节）；第四篇“风格——属性论（之二）”（第十章：音乐风格，五节；第十一章：音乐流派，四节）；第五篇“逻辑——本体论总结”（第十二章：自律与它律，三节）；附录（七篇），参考书目，后记。

●［著作名称］二十世纪中国音乐美学文献卷（1900—1949）［编者］（主编）王宁一、杨和平，（副主编）张福本、张旭东、宣利华、孟辉［完成］1996年4月/北京、山东［成果形式］文集［关键术语］中国音乐美学［图书类别］音乐美学研究［出版单位］现代出版社［出版时间］1996年5月北京第1版［出版型制］850×1168/32开平装本、精装本［字数］852，000字［页码］1063页［印数］1000册［责任编辑］吴杰［定价］￥60.00元［版号］ISBN7-80028-317-8/B·001［备注］该书系中国艺术研究院音乐研究所与福建省艺术研究所合作科研项目《20世纪中国音乐美学志述》丛书之一；内含：王宁一《序》；收集文论139篇；杨和平《后记》。

●［著作名称］音乐美的构成［作者］［日］渡边护［译者］张前［成果形式］专著［关键术语］音乐美学［图书类别］音乐美学研究［出版单位］人民音乐出版社［出版时间］1996年4月北京第1版［出版型制］850×1168/32开平装本［字数］202，000字［页码］278页［印数］3035册［责任编辑］胡蜜［定价］￥18.00元［版号］ISBN7-103-01397-7［备注］该书根据日本音乐之友社1995年修订版译出，并由日本音乐之友社授权出版；内含：渡边护《序》、《改订版序》；第一章“象征”（五节：关于意味作用，传达象征与体验象征，超越象征与内在象征，超越象征与事实象征，内在象征的诸

种特性)，第二章“音响”(四节：日常音，语音，音乐音，音乐的象征作用)，第三章“空间”(二节：音乐的空间，音乐中的音形象)，第四章“运动”(七节：音的移行运动，楚卡坎德尔的动力说，音的前进运动，音的发动运动，作为音的象征内容运动，作为象征内容的能量，音的“意味”)，第五章“美”(四节：作为内在意味作用的内容的美，单纯感觉美与综合形式美，音乐美的性格，基尔克加德的音乐论)，第六章“感情”(六节：感情对象性，音乐的基本感情，迈尔的期待与倾向，音乐的特殊感情，感情的融合，朗格的感情象征说)，第七章“主客合一”(二节：音乐主客合一的特殊性，音乐与时间的存在)；注释。

●［**著作名称**］中国民间歌舞音乐［**作者**］杨民康［**成果形式**］专著［**关键术语**］中国民间歌舞音乐［**图书类别**］中国传统音乐研究［**出版单位**］人民音乐出版社［**出版时间**］1996年4月北京第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装本［**字数**］300，000字［**页码**］538页［**印数**］6525册［**责任编辑**］吴朋［**定价**］￥23.30元［**版号**］ISBN7-103-01336-5［**备注**］该书系［音乐自学丛书·音乐学卷］之一；内含：绪论（四节），第一章“艺术形态学特征”（四节），第二章“艺术语义学特征”（二节），第三章“艺术文化学特征”(二节)，第四章“‘多元分层、纵横交错’——舞乐风格的一体化分布格局”(四节)，第五章“北方汉族歌舞乐系”(三节)，第六章“南方汉族歌舞乐系”(三节)，第七章“单一民族歌舞乐系”(二节)，第八章“南方多民族歌舞乐系”(六节)，第九章“北方多民族歌舞乐系”(三节)，第十章“高山族歌舞乐系”(三节)；参考文献；附录（民间歌舞曲15首）。

●［**著作名称**］武汉音乐学院音乐学系建系10周年特辑［**编者**］武汉音乐学院音乐学系［**完成**］1996年5月/武汉［**成果形式**］论文集［**关键术语**］音乐学［**图书类别**］音乐学研究［**出版单位**］炎黄书社［**出版时间**］1996年5月内部出版［**出版型制**］16开平装本［**页码**］321页［**责任编辑**］杨峻峰［**定价**］（工本费）￥34.60元［**备注**］内含：题辞，田可文《前言》，上编(21篇论文，1篇译文)，下编（15篇论文，1篇译文)。

●［**著作名称**］音乐学文集（第二集）［**编者**］袁静芳、俞人豪（主编）［**完成**］1996年3月/北京［**成果形式**］论文集［**关键术语**］音乐学［**图书类别**］音乐学研究［**出版单位**］中央音乐学院学报社［**出版时间**］1996年6月北京第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装本［**字数**］480，000字［**页码**］597页［**定价**］￥20.00元［**版号**］ISSN1001-9871/CN11-1183［**备注**］

该文集系中央音乐学院音乐学系建系40周年(1956～1996)所辑，鸣谢费明仪中国传统音乐理论研究基金会；内含：音乐学系系务委员会《代序——中央音乐学院音乐学系专业建设概况》，各类文论43篇。

● [**著作名称**] 仪式、信仰、演剧：神功粤剧在香港 [**作者**] 陈守仁 [**完成**] 1995年12月/香港 [**成果形式**] 专著 [**关键术语**] 粤剧 [**图书类别**] 中国传统音乐研究 [**出版单位**] 香港中文大学粤剧研究计划 [**发行**] 中华书局 [**出版时间**] 1996年6月香港初版 [**出版型制**] 32开平装本 [**页码**] 156页 [**印数**] 1000册 [**定价**] HK￥60.00元 [**版号**] 962-8104-04-7 [**备注**] 该书荷蒙任白慈善基金会赞助出版经费；内含：田仲一成《序》；陈守仁《前言》；第一章"宗教、习俗、仪式与神功粤剧"，第二章"神诞粤剧的组织"，第三章"《祭白虎》：破台仪式的微观"，第四章"例戏的演出"，第五章"丑角的演出：即兴与限制"，第六章"戏班成员素描"，第七章"结论"；附录：一、1985年香港神功粤剧演出台期简表，二、1990年香港神功粤剧演出台期简表，参考资料。

● [**著作名称**] 爵士钢琴 [**编者**] 陶辛（编注） [**完成**] 1996年3月/上海 [**成果形式**] 钢琴音乐编注 [**关键术语**] 爵士乐 [**图书类别**] 钢琴乐谱（五线谱） [**出版单位**] 上海世界图书出版公司 [**出版时间**] 1996年7月上海第1版 [**出版型制**] 787×1092/16开平装本 [**篇幅**] 文、谱60面 [**页码**] 56页 [**印数**] 5000册 [**责任编辑**] 汤元龙 [**定价**] ￥15.00元 [**版号**] ISBN7-5062-2946-3/J·10 [**备注**] 内含：陶辛《前言》，乐曲16首（其中附有文字介绍及图片）。

● [**著作名称**] 中国上古出土乐器综论 [**作者**] 李纯一 [**完成**] 1990年2月12日/北京 [**成果形式**] 专著 [**关键术语**] 中国上古出土乐器 [**图书类别**] 音乐考古研究 [**出版单位**] 文物出版社 [**出版时间**] 1996年8月北京第1版 [**出版型制**] 787×1092/16开平装本 [**页码**] 463页 [**责任编辑**] 刘志雄、蔡敏 [**定价**] ￥150.00元 [**版号**] ISBN7-5010-0838-8/K·357 [**备注**] 内含：李纯一《序》。正文三大部分：（第一部分）击乐器——第一章"鼓"（三节），第二章"磬"（五节），第三章"摇响器"（三节），第四章"铃"（三节），第五章"庸"（三节），第六章"镛"（二节），第七章"镈"（二节），第八章"甬钟"（六节），第九章"钮钟、鋈钟、簨虡"（六节），第十章"铎"（二节），第十一章"钲铙"（二节），第十二章"钩镏"（二节），第十三章"錞于"（二节）；（第二部分）管乐器——第十四章"哨、笛、箫、律"（四节），

第十五章"埙"(二节),第十六章"角、笙、竽"(二节);(第三部分)弦乐器　第十七章"瑟"(三节),第十八章"琴、筑及其他"(二节)。后记。另附:表格112个,插图276幅,图版81张。

●[**著作名称**]论音乐与音乐家[**作者**]汪毓和[**完成**]1996年4月15日/北京[**成果形式**]论文集[**关键术语**]音乐与音乐家[**图书类别**]中国现代音乐研究[**出版单位**]广东高等教育出版社[**出版时间**]1996年8月广州第1版[**出版型制**]850×1168/32开平装本[**字数**]180,000字[**页码**]222页[**责任编辑**]李少白[**定价**]¥16.00元[**版号**]ISBN7-5361-2005-2/J·165[**备注**]内含:汪毓和《前言》:Ⅰ.七篇文论,Ⅱ.九篇文论,Ⅲ.十七篇文论,Ⅳ.十六篇文论。

●[**著作名称**]中国钢琴文化形成与发展[**作者**]卞萌(著)、卞善艺(译)[**完成**]1994年10月/俄罗斯圣·彼得堡[**成果形式**]专著[**关键术语**]中国钢琴文化[**图书类别**]钢琴理论研究[**出版单位**]华乐出版社[**出版时间**]1996年8月北京第1版[**出版型制**]850×1168/32开平装本[**字数**]136,000字[**页码**]181页[**印数**]2035册[**责任编辑**]王华[**定价**]¥12.00元[**版号**]ISBN7-80129-006-2[**备注**]该书根据CaHKT-ПeTePσyprB и1994年版译出;内含:周广仁《序一》,魏廷格《序二》,卞萌《作者的话》,绪论,第一章"起源"(包括五节),第二章:"中国专业音乐教育机构的创建及其钢琴教育(1919—1937)"(包括四节),第三章:"八年抗日战争和三年解放战争时期(1937—1949)"(包括三节),第四章"中华人民共和国建国初期十七年钢琴艺术的发展(1949—1966)"(包括七节),第五章"'文化大革命'时期的中国钢琴艺术(1966—1976)"(包括四节),第六章"新的历程"(包括八节),结束语;主要参考文献(包括六个附录),卞善艺《译后记》。

●[**著作名称**]廖辅叔文集/乐苑谈往[**作者**]廖辅叔,(编者)廖崇向[**完成**]1996年6月/北京[**成果形式**]论文集[**关键术语**]中国音乐史[**图书类别**]中国音乐史研究[**出版单位**]华乐出版社[**出版时间**]1996年9月北京第1版[**出版型制**]850×1168/32开平装本[**字数**]300,000字[**页码**]408页[**印数**]2045册[**责任编辑**]许在扬(特约),王华[**定价**]¥25.00元[**版号**]ISBN7-80129-000-3[**备注**]内含:廖辅叔《题记》;各类文论六十四篇;附录:一、惭愧的回顾(廖辅叔),二、廖辅叔主要著述目录(廖崇向辑);廖崇向《后记》。

●[**著作名称**]千古绝唱——福建南音探究[**作者**]孙星群[**完成**]1992年

1月19日/福州［**成果形式**］专著［**关键术语**］福建南音［**图书类别**］中国传统音乐研究［**出版单位**］海峡文艺出版社［**出版时间**］1996年9月福州第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装、精装本［**字数**］223，000字［**页码**］286页［**印数**］1000册［**责任编辑**］高农［**定价**］￥15.00元（平装），18.00元（精装）［**版号**］ISBN7-80534-895-2/I·790［**备注**］内含：赵沨《序》，前言，概述（四节），第一章"福建南音曲体结构·指"（二节），第二章"福建南音曲体结构·谱"（六节），第三章"福建南音曲体结构·曲"（四节），第四章"福建与新加坡南音'曲'的结构比较"（六节），第五章"琵琶抱持方法的历史分段"，第六章"福建南音与唐代《大曲》"（七节），第七章"福建南音乐器探究"，第八章"'散—慢—中—快—散'结构的哲学基础与美学意义"（三节），第九章"福建南音的美学特点"（三节），第十章"福建南音文化区的布局及形成因缘"（二节），第十一章"福建南音形成年代初探"（三节），第十二章"福建南音形成年代再探"（三节），后记；另，前附彩色图片若干张。

●［**著作名称**］中外名人与音乐［**作者**］周广平（编著）［**成果形式**］专著［**关键术语**］名人/音乐［**图书类别**］音乐文化研究［**出版单位**］中山大学出版社［**出版时间**］1996年9月广州第1版［**出版型制**］787×1092/32开平装本［**字数**］100，000字［**页码**］145页［**印数**］15，000册［**责任编辑**］李文［**定价**］￥5.80元［**版号**］ISBN7-306-01168-3/G.198［**备注**］内含：赵宋光《序》，一、文学家与音乐（六节），二、科学家与音乐（二节），三、政治家与音乐（四节），四、哲学家与音乐（二节），五、艺术家与音乐（三节），后记，主要参考文献。

●［**著作名称**］中国音乐文物大系（湖北卷）［**编者**］《中国音乐文物大系》总编辑部，总主编：黄翔鹏，副总主编：王子初（执行），王世民，周常林；湖北卷由中国艺术研究院音乐研究所、湖北省博物馆编著，主编：王子初，副主编：冯光生［**完成**］1991年/北京—武汉［**成果形式**］音乐出土文物集录与研究［**关键术语**］音乐文物［**图书类别**］中国音乐考古研究［**出版单位**］大象出版社［**出版时间**］1996年10月郑州第1版［**出版型制**］787×1092/8开精装本［**字数**］250，000字［**页码**］348页［**印数**］800册［**责任编辑**］韩冰［**定价**］￥600.00元［**版号**］ISBN7-5347-1994-1/K·57［**备注**］此书系国家"七五"社科重点项目、国家"八五"重点出版工程。内含558帧图片。黄翔鹏《前言》；总编辑部《编者的话》；凡例；王子初《湖北音乐文物综

述》；第一章“乐器”：第一节“陶响器”（五个条目），第二节“铃铙”（十个条目），第三节“甬钟”（十个条目，十五个附件），第四节“镈，钮钟”（六个条目，五个附件），第五节“扁钟”（九个条目，二十五个附件），第六节“钲，句鑃，铎”（十五个条目，六个附件），第七节“磬，圆磬”（九个条目，三个附件），第八节“錞于”（十二个条目，十九个附件），第九节“铜鼓”（六个条目，八个附件），第十节“锣，铙钹，木鱼”（七个条目），第十一节“虎座鸟架鼓，木鼓，鹿鼓”（二十个条目，十六个附件），第十二节“瑟”（十三个条目，十一个附件），第十三节“琴，均钟”（七个条目，五个附件），第十四节“埙，哨，律管，箫，篪，笙”（七个条目，三个附件）；第二章“图像”：第一节“织锦，绘画”（三个条目），第二节“器皿饰绘”（八个条目，二个附件），第三节“画像砖，石刻”（三个条目，一个附件），第四节“乐俑”（十三个条目，二个附件）；第三章“曾侯乙墓专辑”：第一节“概况”（四个条目），第二节“出土文物”（二个条目），第三节“钟架”（三个条目），第四节“编钟”（三个条目），第五节“挂钟构件及悬钟方式”（二个条目），第六节“钟铭”（三个条目），第七节“编钟的组合及演奏”（三个条目），第八节“编磬（七个条目），第九节“鼓”（四个条目，二个附件），第十节“瑟（四个条目），第十一节“琴”（十弦琴），第十二节“均钟”（五弦琴），第十三节“笙”（三个条目），第十四节“排箫”（二个条目），第十五节“篪”（二个条目），第十六节“乐舞图鸳鸯盒”；附录：图片索引，附表（六十三个，曾侯乙墓音乐论著索引，曾侯乙墓钟、磬铭文释文与考释，湖北音乐文物分布图；编者《后记》。

●［**著作名称**］优美的旋律飘香的歌——江苏历代音乐家续集［**编者**］易人（编著）［**完成**］1996年8月/南京［**成果形式**］文集［**关键术语**］江苏音乐家［**图书类别**］中国音乐家研究［**出版单位**］《江苏文史资料》编辑部出版发行［**出版时间**］1996年10月南京第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装本、豪华本［**字数**］500，000字［**页码**］619［**印数**］4000册［**责任编辑**］苏志高［**定价**］￥25.00元（平装本）、29.00元（豪华本）［**版号**］ISSN1003-9473·CN32-1287/K［**备注**］内含：陈鹏年《序言》；近现代部分包括一百零八人，当代部分包括四十二人；编著者《后记》。

●［**著作名称**］中国音乐文物大系（北京卷）［**编者**］《中国音乐文物大系》总编辑部，总主编：黄翔鹏，副总主编：王子初（执行），王世民，周常林；北京卷顾问：王世民、杨新，主编：袁荃猷［**完成**］1993年/北京［**成果形

式］音乐出土文物集录与研究［**关键术语**］音乐文物［**图书类别**］中国音乐考古研究［**出版单位**］大象出版社［**出版时间**］1996年11月郑州第1版［**出版型制**］787×1092/8开精装本［**页码**］292页［**印数**］1000册［**责任编辑**］韩冰［**定价**］¥500.00元［**版号**］ISBN7-5347-1993-3/K·56［**备注**］此书系国家"七五"社科重点项目、国家"八五"重点出版工程。内含673帧图片。黄翔鹏《前言》；总编辑部《编者的话》；凡例；袁荃猷《北京音乐文物综述》；第一章"乐器"：第一节"骨笛"（六个条目），第二节"埙"（七个条目），第三节"磬"（十二个条目），第四节"铙"（十四个条目），第五节"钟，镈"（四十二个条目，二个附件），第六节"铃"（五个条目，二个附件），第七节"铎"（二个条目），第八节"钲"（七个条目），第九节"句镭"（三个条目，一个附件），第十节"錞于"（八个条目，二个附件），第十一节"铜鼓"（七个条目，二个附件），第十二节"铙钹，铓锣，云锣"（十六个条目，一个附件），第十三节"唢呐，筒钦，铜角"（七个条目，一个附件），第十四节"笛，箫，篪，笙"（十一个条目），第十五节"鼓，拍板"（七个条目，三个附件），第十六节"琴，瑟"（十八个条目，四个附件），第十七节"忽雷，火不思，月琴，二弦，三弦，提琴"（六个条目，五个附件），第十八节"麈，柷，敔及其它"（五个条目）；第二章"图像"：第一章"器皿饰绘"（十九个条目，六个附件），第二节"画像石，画像砖"（五个条目，一个附件），第三节"乐舞俑"（三十七个条目，十个附件），第四节"乐舞石雕像"（十四个条目），第五节"壁画"（三个条目），第六节"绘画"（三十七个条目，七个附件），第七节"乐谱，乐器图册"（三个条目）；附录：图片索引，附表（六十七个）；袁荃猷《后记》。

●［**著作名称**］音乐的徘徊［**作者**］林道佩、郑长林［**完成**］1993年、1996年/福州［**成果形式**］专著［**关键术语**］郭祖荣［**图书类别**］音乐家研究［**出版单位**］福建内部出版［**出版时间**］1996年11月（福建）［**出版型制**］850×1168/32开精装本［**字数**］200，000字［**页码**］304页［**印数**］1000册［**责任编辑**］王远生［**定价**］（工本费）¥13.00元［**版号**］闽新出（明）内书（刊）第0391号［**备注**］内含：上卷（十部分），下卷（十部分），后记。

●［**著作名称**］高师音乐教育学［**作者**］王耀华、郑锦扬、马达、宋瑾（编著），王耀华（主编），郑锦扬（副主编）［**完成**］1995年7月/福州［**成果形式**］专著［**关键术语**］高等师范院校音乐教育［**图书类别**］师范音乐教育研究［**出版单位**］福建人民出版社［**出版时间**］1996年11月福州第1版［**出

版型制]787×1092/32开平装本[字数]140，000字[页码]184页[印数]5200册[责任编辑]许树基[定价]¥9.50元[版号]ISBN7-211-02828-9[备注]内含：第一章“高师音乐教育学的概念、意义和研究方法”（三节），第二章“高师音乐教育的基础”（三节），第三章“高师音乐教育心理”（三节），第四章“高师音乐教育结构”（二节），第五章“高师音乐教育的培养目标和教学计划”（二节），第六章“高师音乐教育的教学方法”（二节），第七章“高师音乐教育的教学过程”（三节），第八章“高师音乐教学的评价”（三节），第九章“高师音乐教育技术”（三节），第十章“高师音乐教育的民族化与现代化”（二节），后记，主要参考文献目录。

●［著作名称］音乐史论新选［作者］汪毓和［完成］1996年2月1日/北京［成果形式］论文集［关键术语］中国近现代音乐史［图书类别］中国近现代音乐史研究［出版单位］中国文联出版公司［出版时间］1996年11月北京第1版［出版型制］850×1168/32开平装本［字数］197，000字［页码］262页［印数］4000册［责任编辑］闫林红［定价］¥14.30元［版号］ISBN7-5059-2544-X/J·632［备注］内含：十五篇文论，汪毓和《后记》。

●［著作名称］歌曲怎样表现情感［作者］宋扬［成果形式］专著［关键术语］歌曲—情感［图书类别］歌曲艺术及美学问题研究［出版单位］华乐出版社［出版时间］1997年1月北京第1版［出版型制］787×1092/32开平装本［字数］62，400字［页码］96页［印数］2045册［责任编辑］刘玲（特约）、伯华［定价］¥5.00元［版号］ISBN7-80129-011-9［备注］内含：引言，一、歌曲以唱情为主，二、音乐为什么能表现情感？三、歌词的情感表现，语言音调，五、音乐能再现外在事物吗？六、歌曲曲式的情感内容，七、歌曲的情感范畴——风格，八、歌曲情感的传通，九、歌曲情感的审美效应。

●［著作名称］亚洲音乐：以中国、印度为主题——第三十四届亚洲及北非研究国际学术会议音乐研讨会论文集（Papers and Proceedings of the Music Symposia of the 34th International Congress of Asian and North African Studies —— Asian Music with special reference to China and India）（“民族音乐研究”第六辑/Studies of Ethnomuciology，No. 6）［编者］刘靖之（Liu Ching-chih）［完成］1997年1月1日/香港［成果形式］论文集［关键术语］亚洲音乐（中国—印度）［图书类别］东方音乐研究［出版单位］香港大学亚洲研究中心［出版时间］1997年3月香港第1版［出版型制］32开平装

本［页码］330页［版号］ISBN962-8269-02-X［备注］该论文集系中英文论文集；内含：刘靖之《序》，（英文）LIU Ching-chih：The Development of New Music in China：Reflections，CHAN Wai kwong，Victor：Some important Considerations in Music-writing that Em-ploys a Chinese Text，John THOMPSON：Rhyrhm in the Shen Qi Mi Pu，Ivanka VLAEVA：Some Aspects of "Eastern Symphonism" -A Hypothesis on some Similarities between Saga and the Principles of Symphonism，Richa GOSWAMI & S. C. GOSWAMI：Nada yoga：A Return Journey from Many to One，James WONG：Popular Music and Hong Kong Culture，LIU Ching-chih：Revolutionary Model Works During the Cultural Revolution 1966－1976，（中文）陈应时（CHEN Yingshi）：敦煌乐谱研究五十五年（Fifty-five Years of Research on Dunhuang Music），赵佳梓（ZHAO Jiazi）：五旦七声与七调碑的比较研究（A Comparative Study of "Wu-Dan-Qi-Sheng" and "Qi-Tiao-Bei"），叶明媚（YIP Ming-mei）：佛教音乐——由传统到现代（Buddhist Music——from Tradition to Modern），唐建垣（TONG Kin-won）：甲骨文中所见商钟（Bronze Bells in O. B. I. of Shang Dynasty），余少华（YU Siu-wah）：蕉窗夜雨：客家歌曲之粤剧版——传统的创意（The Cantonese Opera Version of the Hakka Zheng Piece "Night Rain"），赵琴（CHAO Chin，Nancy）："五四"新文化运动和新诗歌词（The "May Fourth" Cultural Movement and the New Poetry Texts），许常惠（HSU Tsang-Houei）：二十世纪的台湾音乐文化——论其传统与变相（The Tradition and Transformation of Musical Culture of Taiwan in the 20th Century），费明仪（FEI Ming-yi）：陈田鹤的艺术歌曲（Art Songs of Chen Tianhe）；Appendices（Ⅰ. List of participants，Ⅱ. Symposia on Asian Music）。

● ［**著作名称**］中国人的音乐和音乐学［**作者**］黄翔鹏［**完成**］1996年/北京［**成果形式**］论文集［**关键术语**］中国音乐和音乐学［**图书类别**］中国音乐和音乐学研究［**出版单位**］山东文艺出版社［**出版时间**］1997年3月济南第1版［**出版型制**］850×1168/32开平装本［**字数**］180，000字［**页码**］276页［**印数**］2000册［**责任编辑**］金晨、路英勇［**定价**］¥11.60元［**版号**］ISBN7-5329-1394-5/I·1229［**备注**］该书系《中国音乐学研究文库》之一，并得到"杨荫浏中国音乐学研究基金"资助；内含：（三十七篇文论）中国人的思路、风格和气派（代序）——一个古代音乐史研究者在艺术与科学之间看到的中

华炎黄文化之民族特点，对“中国乐律学史”学科建设问题的一个初步构想，逝者如斯夫……——古典钩沉和曲调考证问题，《中国古代音乐史稿》日译本序，传统乐种召唤着研究工作，“中国传统音乐的采风与心得”专栏前言，两宋胡夷里巷遗音初探，王耀华《三弦艺术论》序言，重视基础研究、培养后备人才——在一个学术规划座谈会上的书面发言，曾侯乙钟磬铭辞乐律学研究十年进程——1988 年曾侯乙钟国际学术讨论会文集《曾侯乙编钟研究》代序，试从北辙觅南辕——弦管乐调历史之谜的猜测，中国传统音乐的高文化特点及其两例古谱（附录：埋藏在现代工尺谱中的古曲），楚风苗歙和夏代“九歌”的音乐遗踪，《中国民间歌曲集成》是文化史上的千秋大业，《兰陵王入阵曲》东传的遗音，人间觅宝——北宋龟兹部《舞春风》大曲残存音乐的下落，音乐学在新学潮流中的颠簸——纪念王光祈先生诞辰百周年的随想录，“二十世纪国乐思想研讨会”开幕式上的祝词，“悟性”与人类对音调的辨识能力——炎黄文化中几则有关辩音事例的提问，一位南音演唱家的自有特色的史论——陈美娥《中原古乐》代序，明末清乐歌曲八首（附录：译谱后记，《白头吟》移调改译的说明），舞阳贾湖骨笛的测音研究，均钟考——曾侯乙墓五弦器研究（补注：“均钟”定名之由），《中国音乐文物大系》（资料汇编·省区分卷）前言，铭心的影响——记我的老师吕骥同志，怀念李元庆同志，杨荫浏传，金湘音乐论文集序，《中国音乐录音磁带目录》小序，可敬的铺路人——黄源洛《民族调式与和声》代序，李来璋《东北鼓吹乐研究》序，给庄壮同志的信，答蔡际洲有关南北曲问题，“新疆维吾尔族音乐乐律与调式问题讨论会”测音工作报告（总则），音乐的普遍性基本原理和民族的特殊规律，“右旋”、“左旋”及其顺、逆，戴念祖《声学基础知识》序。

● ［**著作名称**］音乐社会学概论——当代社会音乐生产体系运行研究［**作者**］曾遂今［**完成**］1996 年 12 月 30 日/北京［**成果形式**］专著［**关键术语**］音乐社会学［**图书类别**］音乐社会学研究［**出版单位**］文化艺术出版社［**出版时间**］1997 年 3 月北京第 1 版［**出版型制**］850×1168/32 开平装本［**字数**］333，000 字［**页码**］432 页［**印数**］3000 册［**责任编辑**］曹璇、沈悦苓［**定价**］￥20.00 元［**版号**］ISBN7-5039-1540-4/G·209［**备注**］该书系“国家社会科学青年基金研究项目”；内含：于润洋《序一》，陆梅林《序二》；引言，第一章“音乐社会学学科认识论”（三节），第二章“中国音乐社会学学科建设论”（四节），第三章“社会音乐生产论”（三节），第四章“社会音乐听众论”（三节）、第五章“社会音乐传播论”（五节），第六章“社会

音乐流行论”(三节),第七章“社会音乐商品论”(四节),第八章“音乐职业论”(三节),第九章“社会音乐批评论”(四节);附录一:本书主要参考文献与资料,附录二:本书各章引用相关概念、术语一览;后记。

●[**著作名称**]《乐记》《声无哀乐论》注译与研究[**作者**]蔡仲德[**完成**]1995年1月/北京[**成果形式**]论文集[**关键术语**]《乐记》《声无哀乐论》[**图书类别**]中国古代音乐思想研究[**出版单位**]中国美术学院出版社[**出版时间**]1997年5月杭州第1版[**出版型制**]850×1168/32开平装本[**字数**]319,000字[**页码**]398页[**印数**]1500册[**责任编辑**]陈平[**定价**]¥29.50元[**版号**]ISBN7-81019-549-2/G·68[**备注**]内含:第一部分《乐记》注译与研究(九篇文论:《乐记》注译,《乐记》作者辨证《乐记》作者再辨证(三题),《乐记》作者再再辨证——与吕骥先生商榷,与李学勤先生辩《乐记》作者问题——兼论学术信息交流,河间献王刘德评传,《乐记》哲学思想辨析,论《乐记》的音乐美学思想,评吕著《乐记理论探新》);第二部分《声无哀乐论》注译与研究(二篇文论:《声无哀乐论》注译,“越名教而任自然”——试论嵇康及其“声无哀乐”的音乐美学思想,附录:嵇康年表);后记。

近年音乐出版物/音响制品

【*以下音响制品为本书资料库收藏,由著作者提供;按出版先后为序*】

●[**制品名称**]弦管传奇(Special Collection of Contemporary Chinese Musicians)[**制品类别**]典藏中国音乐大系①[**制品型制**]激光唱盘[**发行人**]杨锦聪[**制作人/总指导**]乔建中[**主编**]于苏英[**文字编辑**]谢蒂[**美术编辑**]黄明珠[**音乐资料提供**]中国艺术研究院音乐研究所[**文字暨照片资料提供**]中国艺术研究院音乐研究所[**授权**]中国艺术研究院音乐研究所[**策划**](台湾)音乐中国出版社[**复录制作**]费明申[**曲目审听**]薛艺兵[**母带后置执行制作**]吴金黛[**文案**]于苏英、谢蒂[**英文翻译**]王世杰[**英文编辑**]吴素真[**母带杂讯及后置处理**]王舒屏(异术录音科技)[**出版·发行**](台湾)风潮有声出版有限公司[**初版**]一九九六年四月/台北[**出版字号**]局版台音字第1014号/ISBN1-57606-107-8[**曲目**]CD1(66′10″):(二胡)(1)二泉映月(演奏/阿炳,7′06″)(2)苦中乐(演奏/卫仲乐,3′24″)(3)二琴光明(演奏/孙文明,2′38″)(4)流波曲(演奏/孙文明,1′50″),

（京胡）(5) 哭皇天（演奏/杨宝忠，1'33"）(6) 八叉（演奏/杨宝忠，1'31"），（四胡）(7) 八音（演奏/孙良，8'39"），（马头琴）(8) 巴雅龄（演奏/色拉西，2'32"），（笛子）(9) 喜相逢（演奏/冯子存，2'30"）(10) 扬州小开门（演奏/魏永堂，1'50"）(11) 下调驻云飞（演奏/袁子文，5'15"）(12) 荫中鸟（演奏/刘管乐，2'48"）(13) 梅花三弄（演奏/陆春龄，3'26"），（管子）(14) 大二番（演奏/杨元亨，3'39"）(15) 放驴（主奏/杨元亨，5'29"），（唢呐）(16) 大合套（主奏/袁子文，7'16"）(17) 风搅雪（主奏/魏永堂，4'44"）；CD2 (65'58")：（古琴）(1) 空山忆故人（演奏/查阜西，8'53"）(2) 流水（演奏/管平湖，7'24"）(3) 长门怨（演奏/管平湖，5'45"）(4) 潇湘水云（演奏/吴景略，8'45"），（古筝）(5) 叠断桥（演奏/赵玉斋，2'14）(6) 高山流水（演奏/高自成，3'30"）(7) 出水莲（演奏/罗九香，4'15"），（琵琶）(8) 大浪淘沙（演奏/阿炳，3'56"）(9) 青莲乐府（演奏/卫仲乐，6'31"）(10) 霸王卸甲（演奏/李廷松，9'44"），（板鼓）(11) 快鼓段（演奏/朱勤甫，5'01"）[**文案**] 内含：乔建中《前言——从自然传承到千古绝响》，林谷芳《总该有人做些不合时宜的事——历史音乐发行的意义》，名家风华——演奏家介绍（二十人），乐之初奏——音乐解说（二十八首）[**备注**] 该专辑多为五、六十年代的历史性录音，经由异术录音公司之杂讯处理，以原音重现；该制品为 2CD 镀金大碟；获台湾 1997 年金曲奖。

● [**制品名称**] 土地与歌（Songs of the Land in China —— Labor Songs & Love Songs）[**制品类别**] 典藏中国音乐大系② [**制品型制**] 激光唱盘 [**发行人**] 杨锦聪 [**总指导**] 乔建中 [**主编**] 于苏英 [**文字编辑**] 谢蒂 [**美术编辑**] 黄明珠 [**音乐资料提供**] 中国艺术研究院音乐研究所 [**文字暨照片资料提供**] 中国艺术研究院音乐研究所 [**授权**] 中国艺术研究院音乐研究所 [**策划**]（台湾）音乐中国出版社 [**复录制作**] 费明申 [**曲目审听**] 薛艺兵 [**母带后置执行制作**] 吴金黛 [**文案**] 于苏英、谢蒂 [**英文翻译**] 王世杰 [**英文编辑**] 吴素真 [**母带杂讯及后置处理**] 袁睦邻、王舒屏、陈松郁（异术录音科技）[**出版·发行**]（台湾）风潮有声出版有限公司 [**初版**] 一九九六年四月/台北 [**出版字号**] 局版台音字第 1014 号/ISBN1-57606-108-6 [**曲目**] CD1 土地与劳动歌（70'37"）：1. 黄河几十几道弯（船夫曲，1'39"）2. 扳船摆渡过光景（船夫曲，2'58"）3. 黄河上渡过半辈子（川口令，1'55"）4. 浪尖上耍划子（醉八仙，1'05"）5. 黄河船工号子（船夫曲，0'56"）6. 蓝格盈盈翠（打夯号子，0'26"）7. 拉鼻子号（森林号子，1'13"）8. 哈腰挂单号（森林号

子，1′12″）9. 哈腰挂双号（森林号子，1′09″）10. 嘹号（森林号子，1′10″）11. 瓦杠号（森林号子，1′00″）12. 羊工号（森林号子，1′54″）13. 大掐号（森林号子，1′18″）14. 划龙船（川江号子，6′07″）15. 腔伙腔（薅秧号子一，1′17″）16. 荷包好（薅秧号子二，0′53″）17. 打闹号（薅秧号子三，0′55″）18. 连飞号（薅秧号子四，0′37″）19. 收工号（薅秧号子五，0′59″）20. 三条弯（薅草锣鼓一，0′55″）21. 叫歌子（薅草锣鼓二，1′52″）22. 扬歌（薅草锣鼓三，2′08″）23. 露水号子（薅草锣鼓四，2′31″）24. 对口词（薅草锣鼓五，2′45″）25. 穿号子（薅草锣鼓六，4′52″）26. 高腔（澧水船工号子一，1′35″）27. 数板（澧水船工号子二，0′40″）28. 低腔（澧水船工号子三，1′21″）29. 吆妹子嗬咳（澧水船工号子四，1′39″）30. 拉木号子（木排扎运号子，0′19″）31. 倒簧号子（木排扎运号子，1′16″）32. 推车号子（木排扎运号子，0′58″）33. 摆船号子（木排扎运号子，0′27″）34. 扯锚号子（木排扎运号子，0′23″）35. 收家业号子（木排扎运号子，1′10″）36. 青浦田歌（吆卖山歌，9′46″）37. 四句头（锣鼓车一 1′30″）38. 仿十字（锣鼓车二，1′07″）39. 四说四唱（锣鼓车三，1′39″）40. 四凉月（锣鼓车四，1′44″）41. 五句半（锣鼓车五，1′17″）；CD2 土地与情歌（68′58″）：1. 上去高山望平川（花儿，2′12″）2. 月亮偏西了（花儿，1′27″）3. 左边的黄河右边崖（花儿，1′36″）4. 一心儿跟上你转（花儿，1′09″）5. 袖筒里筒的是千里眼（花儿，1′34″）6. 圆不过筐箩方不过斗（花儿，2′03″）7. 千思万想丢不下（花儿，1′20″）8. 青海花儿会实况（花儿，6′21″）9. 那是一个谁（山曲，1′20″）10. 走西口的人儿转回来（山曲，2′24″）11. 走西口（二人台，2′07″）12. 上一道坡坡下一道梁（爬山调，2′18″）13. 大黑牛耕地犁黄土（爬山调，3′33″）14. 你妈妈打你你给哥哥说（信天游，1′15″）15. 这回娘家没省够（信天游，1′27″）16. 不唱山曲不好省（信天游，1′51″）17. 会哥哥（开花调，1′05″）18. 摘花椒（小调，2′13″）19. 正月里开的什么花（对花，4′11″）20. 沂蒙山上好风光（小调，2′18″）21. 正月里来正月正（孟姜女调，7′26″）22. 太阳出来满天红（包楞调，3′24″）23. 弥渡山歌（山歌，1′44″）24. 放马山歌（山歌，1′18″）25. 清早起来把门开（晨歌，0′48″）26. 初相会（山歌，1′13″）27. 明夜隔个九重坡（哭嫁歌，2′39″）28. 孟姜女过关（四季歌，3′15″）29. 一根紫竹直苗苗（紫竹调，1′44″）30. 蝴蝶飞来又飞去（小九连环，1′08″）31. 苏州景（小调，0′35″）［**文案**］内含：乔建中《序：土地与歌》，萧梅《序：一方水土一方歌》；音乐解说（1. 土地与劳动歌：黄河船夫曲、森林号子、船工号子，田歌，木排扎运号

子，澧水船工号子，田山格；2. 土地与情歌：花儿，山歌，小调，山歌小调，婚嫁歌，江南小调）；歌词（1. 土地与劳动歌：41首，2. 土地与情歌：31首）；结语（乔建中《留住一滴歌》）。［**备注**］该专辑多为五、六十年代的历史性录音，经由异术录音公司之杂讯处理，以原音重现；该制品为2CD镀金大碟；获台湾1997年金曲奖。

中国钢琴文化之形成与发展（提要）

导　师：Khentova. S. M
博士学位申请人：卞　萌

这是第一部系统研究中国钢琴艺术发展的学术著作。其新意在于首次以辽阔的音乐文化历史为背景，将中国钢琴文化的所有主要方面的丰富史实，经正确的分析取舍，综合为一个有机整体，用史论结合的方式予以评说和论述，使之成为较全面、系统、完整地论述中国钢琴文化的产生与发展、本体与背景、人物与事件、成就与不足、现实与未来等诸多方面的综合性著作。全书由绪论、发展史本文（大章）、结束语三个主要部分及附录、插页资料构成。基本展现了中国钢琴文化发展史的全貌。

绪论首先指出：中国钢琴文化是在借鉴欧美等外国钢琴艺术成就的同时，渊源于以儒、道两家的哲学、美学观为准则的民族音乐传统基础上形成和发展起来的。本课题的目标定为：研究从萌生到目前（1994年）为止的中国钢琴艺术史。论及的主要问题有：中国何时出现键盘乐器？现代钢琴又如何被推广和走向普及？中国怎样产生钢琴教学与演奏艺术？有哪些外国钢琴学派促进了中国钢琴艺术的发展？谁创作了第一首中国钢琴曲？谁是第一位开独奏音乐会的中国钢琴家？中国钢琴艺术同中国传统文化艺术的关系？中国钢琴家有些什么演奏特点？如何估价和展望当代中国的钢琴文化事业？等等。文章重点分析、考察各个钢琴艺术史阶段中国钢琴家们的演奏与教学活动；通过传统音乐和现代音乐相互作用的发展方向来分析中国钢琴音乐创作

的发展和一批主要作品；在着重研究演奏与教学的同时，作者根据自己的演奏经验，将这些领域与钢琴创作的演进联系起来。作者认为：通过对这部历经沧桑的钢琴文化史的认识和反思，从中悟出一些指导未来发展的道理来，意义重大，"前事不忘，后事之师"便是本选题的出发点和目的。

"发展史"本文，以中国社会历史画面为背景，分由萌生至今的中国钢琴文化发展为六个阶段，成六章进行叙述。第一章"起源与诞生"，写从古老的中国传统文化背景，到1601年中国宫廷出现古钢琴和1840年后现代钢琴的传入，直到1919年五四运动前后中国早期钢琴教学、演奏与创作活动的状况；第二章"中国专业音乐教育机构的创建及其钢琴教育"（1919－1937年），其中上海国立音专的钢琴教学与创作活动，迎来了中国钢琴文化发展史上第一个繁荣期；第三章"八年抗日战争和三年解放战争时期"（1937－1949年），总的状况表明是处于低谷时期；第四章（1949－1966年）记述了"中华人民共和国建国初期十七年钢琴艺术的发展"，这是钢琴艺术事业获得全方位迅速发展的上升时期，钢琴文化硕果累累；第五章（1966－1976年）十年动乱时期，中国钢琴文化被残酷扼杀而大伤元气，后期仅有改编曲的创作与演奏被允许生存；第六章"新的历程"（1976年至今），以八节篇幅全面论述改革开放、拨乱返正后走向新兴的中国钢琴文化事业，开创钢琴教育新局面；形成全国钢琴专业教育网点；形成中外文化交流大好局面；史无前例的中国钢琴热；中国专业钢琴理论研究的掘起；改革主课教学和对演奏艺术的理论的深层研究；以及中国钢琴曲创作风格多元化时代的到来。

作者以文化部于1991年召开的全国音乐院校钢琴主科教学研讨会作为结束语的评论中心。充满信心地展望未来，中国钢琴文化事业无疑将有一个持久稳定的发展和繁荣时期。同时指出：从长远的眼光看，中国钢琴艺术的发展，必须把重点放在音乐创作上。而由于钢琴本身的特点及雅俗兼容的艺术品性，足以使其容纳中国民族音乐之表现，且发展之潜力巨大。作者在评论当前中国钢琴文化发展之成绩与不足的同时，指出：由于音乐素质代表着民族的文化素质，所以只有音乐文化提高了，才能真正的步入世界文化圈。而要振兴中华音乐文化，就必须重视钢琴文化的振兴。

本书的附录与插页，是十分珍贵的史料，其中所附中央音乐学院钢琴系本科教学大纲和上海音乐学院附中钢琴学科教学大纲，是十分重要的钢琴文献。

作为中国钢琴文化发展史，本书为专业音乐院校提供了重要的教材；为

音乐学家、钢琴家和教师及学生们提供了重要的参考资料。

附：俄罗斯圣彼得堡音乐学院博士研究生卞萌论文答辩会

卞　萌：女，1966年生于中国安庆，俄罗斯圣彼德堡音乐学院研究生部中国博士生。

申请学位：艺术学——哲学博士（Ph. D in Art Siesens）。

论　　题：《中国钢琴文化之形成与发展》。

导　　师：Khentova. S. M 教授，艺术学博士。

论文官方评论员：舒尔比亚可夫博士，盖里罗娃。

评审委员会成员：共17人。主席：别洛年科博士，秘书：扎伊泽娃博士。

答辩时间：1994年10月17日下午3时。

答辩地点：圣·彼得堡音乐学院学术厅。

答辩结果：评审委员会成员一致同意该论文通过答辩，并授予卞萌博士（Ph. D）学位。

二十世纪中国声乐的发展及创作、演唱的民族风格研析（提要）

博士学位申请人：［台湾］赵　琴（皓明）

这篇论文主要是探讨二十世纪的中国声乐，它在一九四五年以前发展，及其在创作、演唱上的民族风格研析。主旨是从一个新的角度来研究中国现代歌曲，并提供更多的资讯。本文采取两个方向来进行：第一，分析现代歌曲在文化变迁中的历史和社会意义；第二，透过直接的音乐分析，扩展已经存在于中国音乐的研究范畴。

这篇论文的研究方法，包括归纳和演绎的调查，使用“历史”和“音乐”的资料，评估音乐的各种风貌。它分为三部分：

第一部分介绍历史背景。第一章涵盖晚清的“诗歌革命”以及“学堂乐歌”的起源和发展，并论述“乐歌”的历史意义和影响。第二章从发生在近代史上的“西乐东渐”这股不可阻挡的潮流中，勾勒出“五四”新文化运动和中国新歌曲创作的来龙去脉，并从历史的反思中，评估其价值效益。第三章叙述在“五四”后的社会阶段和历史条件下，都市音乐生活中产生的新诗歌词，并介绍代表词人及其词作。

第二部分研究四位代表性先辈作曲家的作品，他们是赵元任、黎锦晖、黄自和冼星海。作者认为“民族化”是在西方音乐技术结构的基础上进行的，因

此他们的歌曲是“西方的技术与东方的哲学”结合的产物。因此本论文将探讨并分析以下各项：(1) 作曲家简介及歌曲背景说明，(2) 作曲家创作风貌、音乐思维及其作品分析，包括 (a) 民族风格，(b) 词曲关系，(c) 语调（语言声调）、歌词节奏与音乐旋律的自然结合，(d) 和声与织体，(e) 诗意与乐思的融合。

第三部分主要是探讨演唱风格问题。中国声乐艺术的发展，在经历了以戏曲声腔为主流的年代后，本世纪随着西方音乐的大规模传入，也有了新变化。因著美声唱法的引入，中国声乐家在娴熟掌握了欧洲唱法的同时，亦对固有的传统发声理论加以研究。第七章探索中西声乐文化整合融汇及双向交流的成果。二十世纪的中国声乐艺术发展，产生革命性的变化，声乐界除了参照欧洲传统唱法外，亦致力于与中国独有的语言体系相结合，开始形成独特的演唱风格，并寻求建立中国民族风格的声乐理论体系。第八章即研究现代中国声乐艺术演唱的民族风格问题。

最后一章简短的结论，提出本世纪由于社会结构的变化，改变了原有音乐的生态环境，在西方音乐的全面影响下，中国声乐学派的建立，实有待作曲家、歌唱家携手努力，将传统与外来形式相融合再创新，共同构成中国声乐独具风格的新传统。

本论文的附录部分，提供了完整的相关曲谱、本文作者所制作的中国歌曲演唱会的文字及视听资料、作者在报章上发表的专文及代表性民族风格作品的示范唱段。

附：该学位授予单位：美国加州大学洛杉矶校部（University of California，Los Angeles.）。

传统笙管音位的乐学研究（提要）

导　师：郭乃安　研究员
副导师：黄翔鹏　研究员
乔建中　研究员
博士学位申请人：张振涛

笙是我国古代先民创制的、最早的和声性乐器，也是传统鼓吹乐种的应律乐器。按照传统的律名与谱字的固定配应关系，宋代陈旸《乐书》记载的“和声、巢笙、竽笙”，实际上是三种调高的笙。今日民间笙管乐，大部分承袭着“和笙”的律名谱字配应方式。西安鼓乐“梅管笙”，仍然严格地保持着“巢笙”体制。日本正仓院藏中国传笙，则保持着“竽笙”体制。

笙管音位的设置原则在于，用两管八度相应的突出形式，把一个七声音阶的自然音级，完整地体现出来，变化音级则仅置一管。以笙的“宫管”为标准，这个七声音阶，就是下徵音阶，以笙的最底音“大尺”为标准，这个七声音阶，就是清商音阶。笙的音域正好分为两个八度，在民间笙师的概念中，这个八度分组，是以“尺”字为标准。而它就是古老的清商律的调首。

因为在和笙上，不能突出冀京津笙管乐中的三大调，所以该乐种的满簧全字笙，把传统笙制的第六管“勾”字，改为“哑凡”。清代以来的笙，也都把第一管的“乙”字，改为“勾”字。各地笙管乐种，都因着音乐实践的要求，不同程度地改变了传统的排列法，以适应侧重的宫调系统。

今日民间鼓吹乐社，大部分仍然保持着汉代鼓吹乐建立之初就采用的黄

钟律高＝E的标准。

宋代文献中记载的、为"变均易调"更换两根"义管"的方式，在今日不同地区的民间笙制中，以配置不同音高的样式被保持着。因为具备了不同音高的排列方式，将使我们对笙上可演奏宫均的潜力重新认识。

古代典籍中巢、和、竽，各立一名的区别，具有簧管数目、规格大小、斗座式样的不同，但本质的区别，在于各自具有不同的调高。因此典籍中所载"宫管"位置的不同，意味着它们的本质区别。

明清两代存有相当数量的著录17管笙的文献，虽然记述者不谙音乐实践，常常把相合管苗共发之音，误为某管所发之字，但通过对这些宝贵的文献材料的校勘，使我们看到，自唐宋以来千余年间，笙管音位基本保持着传统的排列法。

附：中国艺术研究院博士研究生张振涛论文答辩会

答辩时间： 1995年7月

答辩地点： 中国艺术研究院音乐研究所会议室

答辩委员会成员： 郭乃安　中国艺术研究院音乐研究所研究员
阴法鲁　北京大学中文系教授
乔建中　中国艺术研究院音乐研究所研究员
袁静芳　中央音乐学院音乐学系教授
伍国栋　中国艺术研究院研究生部研究员

博士论文推荐人： 姜　夔　中央音乐学院作曲系教授
冯洁轩　中国艺术研究院音乐研究所研究员

答辩委员会秘书： 项　阳　中国艺术研究院音乐研究所副研究员

答辩结果： 答辩委员会一致同意张振涛论文通过答辩，建议中国艺术研究院学位委员会授予博士学位申请人张振涛以博士学位。

西方音乐思想史中的情感论美学（提要）

导　师：于润洋教授
博士学位申请人：邢维凯

情感论音乐美学是指西方音乐哲学、美学领域中一种将人的情感视为音乐本质所在的美学思想。这种美学思想在整个西方音乐文化发展进程中的历史地位和现实意义都是十分重要的。从形态上看，它的存在并不仅仅局限于某个特定时代中的任何一支美学流派和理论体系，而是有机地贯穿于各个时代，融汇在许多种学说、体系的思想观念之中，经过长时期多方面的充实和修正而成为一种为众多思想家、音乐家以及普通音乐接受者所共同信奉的美学信念。在十九世纪中叶以前，情感论音乐美学以绝对的优势主导着西方音乐思想论坛，直至二十世纪，其影响也并未消失，迄今为止，有关音乐与情感的联系方式、音乐情感意义的理解等问题，仍然是西方音乐美学研究中一项引人瞩目的理论课题。

本文以西方音乐文化发展中的几个主要历史阶段为顺序，依次考察了情感论音乐美学思想在不同历史时期、不同理论体系中所经历的发展历程。

情感论音乐美学思想发展的历史源头可追溯到古希腊时期，这个时期西方文明中所具有的朴素的人本主义精神是情感论音乐美学思想得以萌发的良好土壤。古希腊人的宇宙观、道德观，全面而系统地融汇在他们的音乐美学观念中，从毕达哥拉斯派的“普遍和谐”到亚里斯多德的“模仿”与“净化”学说，音乐作用于情感的神秘力量始终受到高度的重视。在古希腊人看

来、音乐、宇宙及人的身心（小宇宙）具有共同的本质特征，心灵的内在和谐与音乐的和谐彼此相通，心灵的情感活动不仅能够为音乐所模仿，而且在一种“音心相应”的共鸣关系中，音乐使人的情感得到适当的宣泄，从而产生净化心灵的作用。亚里斯多德是古希腊音乐美学的集大成者，也是早期情感论音乐美学思想的缔造者，虽然他的音乐美学观念带有强烈的道德功利色彩，但却从根本上奠定了西方情感论音乐美学的思想基础。此外，在古希腊罗马时期的思想家当中，也存在着情感论音乐美学的反对派，其中以希腊化时代伊壁鸠鲁派学者斐罗德谟的观点最为鲜明，他对音乐情感作用的否定，在客观上促使有关音乐情感问题的探讨得到了进一步深化。

西方中世纪是一个由基督教神学主宰着人们精神生活的时代。从属于基督教神学的中世纪音乐思想与植根于古希腊人本主义精神之中的情感论音乐美学在本质上是互不相容的。正统的基督教音乐美学把音乐视为“神学的女婢”，极力贬低音乐实践活动，蔑视一切现实的、感性的音乐，推崇所谓的“宇宙音乐”，认为只有这种来自天堂的、听不见的和谐才是真正的音乐。它代表着上帝的意志，而一切人为的、可听到的音乐都不足挂齿。中世纪神学家反对用音乐来表现人的情感，在他们看来，人情、人性的表现有害于对上帝的信仰，是一种不可饶恕的罪恶，他们主张把音乐的感官色彩减少到最低限度，使之彻底成为服务于宗教观念的工具。然而，情感的解放与自由表现不仅是人的自然需要，也是时代发展的必然趋向。尽管中世纪神学家们一再鼓吹他们那种神秘主义、禁欲主义的唯灵论音乐观，情感论音乐美学的基本观念却依然深深地扎根在所有真正热爱音乐的人们心中。本文以宗教音乐理论与实践中两种对立观念的斗争以及以骑士歌曲为代表的世俗音乐文化中的抒情精神为线索，论述了情感论音乐美学思想在中世纪神学音乐观念的束缚下艰难曲折的发展历程。

经历了漫长而黑暗的中世纪之后，西方文明终于在文艺复兴的号角声中迎来了新时代的曙光，情感论音乐美学也随之获得了极大的发展并在具体的音乐实践中显示出强大的影响力。文艺复兴时期是一个世俗音乐文化繁荣昌盛的时代，具体体现为诸如法国的“尚松”、意大利的“牧歌”等一些世俗音乐体裁迅速地成熟起来，在人们的音乐生活中占据了重要位置，宗教音乐中也融入了大量的世俗音乐因素，杜费、帕勒斯特里那、拉索斯等许多作曲家创作的宗教音乐，已明显带有世俗化倾向。此外，文艺复兴时期还孕育了主调音乐的萌芽和歌剧艺术的雏形，十六世纪晚期以伽里略和卡奇尼等人为代

表的"卡梅拉塔"成员大力倡导新型的单旋律音乐风格并进行了音乐戏剧的理论探索和创作实践。所有这一切，均表明情感论音乐美学朝着理论化、系统化方向进一步完善的思想基础和现实条件都已具备，人的情感、人的意志与愿望在文艺复兴时期的音乐艺术中得到了恢复和体现，这预示着情感论音乐美学将在新的社会历史条件下逐步成为西方音乐美学思想的主流。

继文艺复兴时期之后的"巴洛克时代"，也是情感论音乐美学发展过程中的一个重要历史阶段。这个时代的艺术具有一种共同的美学特征，即：着重表现激情的状态并为加强这种表现的力度而有意突破固有的平衡与协调。在建筑、雕塑及绘画艺术中，这种美学特征均有所体现，而在音乐艺术中，努力追求情感表现的戏剧性与精确度，则更是一种普遍的时尚。意大利著名作曲家蒙特威尔第在他的歌剧创作中开创了（激动）风格，尝试用音乐去构造出"激情的相似物"。与此同时，一大批德国音乐家则潜心于音乐修辞格的研究，其目的在于借助修辞学中的某些原理，使音乐中的情感表现变得更加明确而规范化。作为巴洛克音乐最高艺术成就的代表者，J. S. 巴赫在他的音乐创作中天才地运用和发展了前辈音乐家创造的各种情感表现手段，使巴洛克音乐的美学理想得到了完美的实现。本文结合巴洛克时期音乐实践中的各种现象，总结了情感论音乐美学在这个特定的历史阶段所产生出来的一些新的特点，在充分肯定其历史意义的同时，也指出：巴洛克时期的情感论音乐美学由于受到理性主义哲学的影响，试图以理性的法则规范音乐中的情感表现手法，其结果是使得一些音乐表情方式呈现出公式化、类型化的倾向。这种倾向在一定程度上限制了艺术个性的发展，因此，类似音乐修辞格这样的理论研究在现实音乐生活中的生命力是十分有限的。

十八世纪的启蒙运动，再次给情感论音乐美学的发展注入了新的活力。以伏尔泰、卢梭、狄德罗为代表的启蒙思想家，重新提出艺术模仿自然的口号，但却赋予了自然以新的内涵。他们把人的情感、人的个性归入自然的概念中，号召人们在艺术中大胆地表现自然的人情、人性、破除一切陈规旧习，解放个性，大胆创新。可见启蒙思想家的模仿论在音乐美学中的具体内容就是情感论。不过，此时的情感论音乐美学由于溶入启蒙运动的历史大潮之中而具有了一种民主主义的特色，这种特色在格鲁克的歌剧改革活动中，在维也纳古典乐派的艺术实践中都得到了充分的体现，事实表明，这个时代的音乐大师们在音乐形式、体裁方面所作出的巨大贡献，与他们内心情感的强大冲击力是分不开的，而这种情感力量的根源，正在于启蒙运动所激发的市民

阶级的人的自觉意识与各种束缚人性的社会势力的尖锐冲突之中。如果说情感论音乐美学在文艺复兴和巴洛克艺术中的兴起，其意义在于把音乐从宗教神坛拉回到人间，那么，情感论音乐美学对十八世纪音乐实践的影响，其结果便是使音乐艺术从王公贵族手中的玩物变为广大市民阶级用以抒情悦意的精神食粮。

十九世纪是情感论音乐美学发展的巅峰时期，浪漫主义的情感论音乐美学在总结以往各种情感论音乐美学思想观念的基础上，形成了更加完备、成熟的思想体系。黑格尔的音乐美学是这一思想体系的代表，舒曼、柏辽兹、李斯特等一大批浪漫主义音乐家是其忠实的追随者和艺术上的实践者。情感在浪漫主义音乐中有着特殊的地位，浪漫主义音乐所表达的情感带有强烈的主观色彩。由于在现实生活中人们的“理性王国”的梦想已经破灭，唯心主义哲学家和浪漫主义艺术家便异口同声地提出了“回到内心世界中去”的主张。他们以绝对的、抽象的“自我”来代替现实的、物质的存在，用无尽的幻想和情感去美化一个原本与主体格格不入的世界。浪漫主义情感论音乐美学作为十九世纪浪漫主义音乐艺术重要的思想理论基础，其时代特征尤其鲜明。本文着重分析了浪漫主义情感论音乐美学的社会历史条件和哲学上的逻辑基点，对其在音乐的形式与内容及音乐审美本质等问题上的主要观点进行了评述。此外，汉斯立克“自律论”音乐美学的出现及其对情感论音乐美学思想的影响，也列入了本文的论述范围之中。笔者希望通过对照和比较，从两种尖锐对立的音乐美学观念的交锋中，进一步搜寻到情感论音乐美学在十九世纪留下的历史足迹。

情感论音乐美学在西方音乐思想论坛中的霸主地位到了二十世纪便已不复存在，但作为一种传统的美学观念，它仍然对人们的音乐生活产生着深刻的影响。在创作实践领域，以勋伯格为代表的表现主义音乐家继续将情感表现视作音乐艺术的本质。他们的艺术创作及美学观念，可以认为是情感论音乐美学在二十世纪的进一步发展和演变。此外，在哲学美学领域，有关音乐情感问题的探讨十分地活跃并取得了相当丰硕的成果。心理学、社会学方法的介入，则更加开拓了人们的视野，随着对音乐情感问题的研究不断地深入，音乐艺术的本质，乃至音乐审美主体——人的本质，正在被一步步多层次、多视角地揭示出来。本文评述了现象学美学、释义学、象征论等现代西方美学理论在音乐情感问题上的主要观点，同时，也将马克思主义音乐美学各学派有关音乐情感问题的论述纳入到西方情感论音乐美学思想发展的总

体之中，给予了尽可能客观公正的评价。

经过一番历史的回顾之后，笔者就西方情感论音乐美学的历史价值以及音乐与情感的关系问题发表了见解，指出：音乐艺术中的情感问题关系着音乐的本质乃至人的本质问题，因此必须站在社会历史发展的高度，从人性解放的总体趋势中，重新审视情感在音乐审美活动中的地位和作用。情感论音乐美学强调音乐与情感的内在联系，确立了音乐审美活动中人的主体地位，这在客观上起到了推动西方音乐文化按照人的主体需要不断繁荣发展的作用。其人道主义的实质值得肯定，其理论价值和历史意义也不容否认。但是，情感论音乐美学也是有局限性的，这种局限性的根源存在于整个西方哲学及文化传统之中。西方文化传统在对待人的本质问题上存在着重理性而轻感性的偏差，因而无法从哲学上给情感这一隶属于人类感性生命的精神活动以正确的定位。情感论音乐美学虽然一再强调情感在音乐审美活动中的重要性，但在方法论上，并没有走出理性主义认识论的误区。所以，当这种以情感作为音乐审美价值尺度的美学主张与西方哲学思想的理性主义传统发生冲突时，由于缺乏必要的哲学基点，情感论者大都采取了折衷的态度以求回避矛盾。笔者认为，若要彻底改变这种局面，从根本上解决情感论音乐美学在哲学上面临的困惑，就必须在哲学上充分肯定感性的独立品格，承认情感具有纯粹的感性价值。不仅从生理学、心理学方面，而且要从社会的、历史的、文化的各个方面，全面地看待感性需要作为人之本质的特殊地位。要把音乐艺术同情感的关系，上升到人类在感性的对象物中确证自身的本质力量这样一种高度上来加以理解和认识，唯有如此，情感与音乐的关系以及它在音乐艺术中的地位和作用，才能够真正得到发现和肯定。

本文所刻意强调的是一种美学观念的历史性，因此在论述过程中始终坚持把历史的视角放在第一位，力求把美学研究的逻辑思维建立在坚实的历史基点上。同时，尝试从情感论音乐美学这一特定的角度，对西方音乐文化的历史发展进行一次理论的反思。笔者希望通过这项课题的研究，一方面使人们对音乐美学思想在人类音乐文化发展史中的重要地位有一个比较全面的认识，另一方面，就音乐美学、史学所共同面临的重要理论问题及其研究方法，发表一些个人的见解，以供同行参考。

附：中央音乐学院博士研究生邢维凯论文答辨会

答辩时间：一九九六年三月二十二日上午

答辩地点： 中央音乐学院阶梯教室

答辩委员会：	张　前（主席）	中央音乐学院音乐学系教授
	蔡仲德	中央音乐学院音乐学系教授
	王次炤	中央音乐学院音乐学系教授
	黄晓和	中央音乐学院音乐学系教授
	潘必新	中央音乐学院音乐学系教授
	高士杰	西安音乐学院音乐学系教授
答辩委员会秘书：	周海宏	中央音乐学院音乐学系讲师

答辩结果： 答辩委员会一致通过邢维凯论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予邢维凯博士学位。

苏州道教科仪音乐研究（提要）
——以"天功"科仪为例探讨苏州道乐之形态特征及相关文化现象

导　师：曹本冶教授
博士学位申请人：刘　红

本文结合笔者多年来从事道教音乐研究的心得体会，综合道教文化和道教音乐于总体上的一般共识，以苏州道教"天功"科仪为个案，本着由个体观整体，由特殊观一般，由表象观实质的指导思想，对苏州道教音乐的历史、特点以及音乐形态特征作了具体的描述和分析。在分析现象的基础上，对苏州道乐中诸如道乐与地方民间音乐的关系、道人之音乐概念价值观念、道教音乐与宇宙意识等社会文化因素作了探讨。

全文二十余万字，由如下章节组成：

绪论：对本选题的背景、与本选题相关的研究状况、本选题的意义作了描述，并就本文于研究方法上的构想进行了阐述。

第一章：简略介绍了苏州道教及其音乐的历史及现状。

第二章：对苏州道教科仪的历史、类别、功能等方面作了解释。

第三章：对苏州道教"天功"科仪之版本、"天功"科仪之时空、人员结构、"天功"科仪之程序以及音乐在科仪中的组合方式及运用之情形，作了较细微地描写。然后，就苏州道教科仪中的即兴性因素（亦即固定因素与非固定因素的关系）、苏州道教音乐的分类等问题进行了讨论。

第四章：参考美国民族音乐学家内特尔（Bruno Nettl）有关音乐形态分

析所归纳的主要方式，采用系统式（Systematic Approach）、直观式（Intuitive Approach）和选择式（Selective Approach）的方法，对“天功”科仪音乐的诸要素、旋律形态、节奏形态、结构形态等作了分析。

第五章：从所观察到的苏州道乐与诸如江南民歌、苏州弹词、苏州吹打、昆曲等地方民间音乐的部分相似相同现象入手，于地理环境、民俗习惯等方面，对苏州道乐与地方俗乐的渊源关系作了探讨。

第六章：首先探讨了苏州道人在音乐概念与音乐价值观念上与众不同的独特现象。在民族音乐学领域，不少中西方学者在相关研究中曾看到，被研究对象往往在“什么是音乐”这一概念上，时有悖于常理的解释。笔者在田野考查中就观察到：某些在常人看来是音乐的现象，道人认为不是音乐，反之，有些道人认为是音乐的现象，常人却不以为然。以上述现象为线索，从宗教学、社会学的某些层面，对道人的音乐观作了解释与分析，并就“局（道）内人”与“局（道）外人”在音乐概念的界定标准与音乐价值取向上的异同关系作了讨论。该章后部对苏州道乐中的宇宙意识、仪式行为人的训练和经历与音乐风格形成的关系、宫观管理制度与音乐风格形成的关系等作了分析。

余论：讨论苏州道教音乐今后发展的问题。提出现代人的某些观念和行为，已对苏州道乐产生了直接或间接的影响，传统与现实相矛盾、相冲突的现象已不可避免地存在着。由此，笔者对该现象提出了主观的看法和认识。

附：香港中文大学博士研究生刘红论文答辩会

刘红，男，香港中文大学（The Chinese Universith of Hong Kong）1996年。

民族音乐学哲学博士（Ph. D. in Ethnomusicology）

论题：《苏州道教科仪音乐研究——以“天功”科仪为例探讨苏州道乐之形态特征及相关文化现象》，251页（16开），附有谱例、图表、中英文参考书目。

论文委员会成员：李　林　教授　台湾中央研究院
曹本冶　教授　香港中文大学
罗炳良　教授　香港中文大学
余少华　教授　香港中文大学

答辩日期：1996年9月2日上午

答辩地点：香港中文大学许让成楼101课室

答辩结果：答辩委员会成员一致同意该论文通过答辩，并同意授予刘红哲学博士学位。

1995年国内音乐比赛获奖者名单

孙建英　辑

文化部第五届“文华奖”评奖

由文化部主办的第五届“文华奖”评奖活动，5月在北京举行。

一、文华大奖：

土家族婚俗系列舞剧《土里巴人》(湖北省宜昌市歌舞剧团)

音乐剧《鹰》(黑龙江省歌舞剧院)

二、文华新剧目奖：

歌剧《徐福》(山东省歌舞剧院)

歌剧《克里木参军》(总政歌剧团)

舞剧《三峡情祭》(四川省重庆市歌舞团)

歌舞《天山彩虹》(新疆歌舞团)

三、文华剧作奖：

歌剧《鹰》的编剧王延松、胡小石、李宝群、徐力根

四、文华编导奖：

系列舞剧《土里巴人》的编导门文元、陈洪、吴健华、张小芯、谢克、魏伶、李卫星

五、文华音乐创作奖：

戏曲《红果红了》的音乐设计王基笑、朱超伦

《三醉酒》的唱腔设计、配器左玉山、韩东华、侯克勤、崔岩

《夏王悲歌》的作曲朱绍玉

《秧歌情》的作曲配器陈锦生、龚荣光、史德林、陆正、李容喆、王其珩、解元

《少帝福临》的作曲陆松龄

六、文华表演奖：歌剧、舞剧、歌舞乐舞

陈冬《土里巴人》饰虎歌

陈伶艳、戴丽《土里巴人》饰凤妹

徐燕《三峡情祭》饰幺妹

迪力娜尔《天山彩虹》领舞

张美薇《鹰》饰沁都朵儿

雷岩《徐福》饰徐福

于联华《徐福》饰阿辰

席臻贯获发掘古典音乐奖

中国口岸之歌评奖

经国家口岸办公室批准，国家口岸办公室、广东省人民政府口岸办公室、珠海市人民政府口岸办公室5月联合举办“中国口岸之歌”评选活动。

一等奖：

《中国口岸之歌》金凤、广昌词，铁源曲

二等奖：

《小城留住我的心》晓岭、幼容、金凤词，铁源、诗召曲。

《神圣的国门》李幼容词，张卓娅曲

三等奖：

《祖国的门卫就是我》李幼容词，丁小黑曲

《国门为君开》闫肃词，孟庆云曲

《阳光口岸》王晓岭词，陈硕子曲

《祖国的门卫就是我》李幼容词，刘诗召曲

《中华之门》瞿琮词，臧云飞曲

’95国际中国民族器乐独奏大赛

由中国音协民族管弦乐协会、浙江省体改委《改革月报》社、北京富利通文化艺术发展公司主办的’95国际中国民族器乐独奏大赛5月在北京揭晓。

管乐：

一等奖：

戴亚（笛）中央音乐学院

李光六（笙）中国音乐学院

侯燕秋（唢呐）中国音乐学院

包键（管子）中央音乐学院

二等奖：

曾昭斌（笛）中央民族乐团

吴璋华（笛）深圳青年艺术团

文佳良（笙）前卫歌舞团

郜宝星（唢呐）前卫歌舞团

郭雅志（唢呐）中央音乐学院

韩　雷（管子）上海民族乐团

靳世义（管子）中国音乐学院

三等奖：

孙永志（笛）西安音乐学院

张　斌（笛）中央民族乐团

何青松（笛）东方歌舞团

钟　泉（笙）中国广播民族乐团

于新华（笙）山东省歌舞剧院

赵洪斌（笙）西安音乐学院

冯小泉（唢呐）中央民族乐团

胡海宽（唢呐）总政歌舞团

王俊峰（唢呐）解放军艺术学院

李雅洋（管子）52829部队宣传队

弦乐：

一等奖：

李阿平（二胡）黑龙江省歌舞剧院

朱霖（二胡）中央民族乐团

沈诚（板胡）中国音乐学院

二等奖：

何楚栄（二胡）中国音乐学院

梁聆聆（二胡）中国音乐学院

薛　克（二胡）中央民族乐团

许文静（二胡）中国广播民族乐团

刘　湖（板胡）中央民族乐团

刘英普（板胡）吉林民族乐团

三等奖：

郁宏新（二胡）前进歌舞团

牛苗苗（二胡）陕西师大音乐系

陈冬梅（二胡）全总文工团

董智渊（二胡）山东省歌舞剧院

林朝晖（二胡）解放军艺术学院

张栗连（二胡）中国音乐学院

牛长虹（板胡）中国歌舞剧院

赵夺良（板胡）沈阳音乐学院

陈　东（板胡）中国音乐学院

弹拔乐：

一等奖：

杨　靖（琵琶）中国音乐学院

刘　波（阮）上海民族乐团

王红艺（柳琴）总政歌舞团

黄桂芳（三弦）中国音乐学院

王中山（古筝）中国音乐学院

二等奖：

俞　嘉（琵琶）中央音乐学院

李朝红（琵琶）中国广播民族乐团

魏　蔚（阮）中国音乐学院

魏育茹（阮）中央音乐学院

张　丽（柳琴）上海音乐学院

傅添翼（柳琴）上海音乐学院

赵承伟（三弦）中国音乐学院

刘争朝（三弦）索通国际广告公司

邱　霁（古筝）中国音乐学院

杨　琳（古筝）中国音乐学院附中

三等奖：

陈一涵（琵琶）中国音乐学院

樊　薇（琵琶）中央音乐学院

葛羽环（琵琶）山东省歌舞剧院

崔军淼（阮）中国广播民族乐团

王　慧（阮）陕西歌舞剧院

沈　非（阮）中国音乐学院

张筱青（柳琴）前卫歌舞团

侯庆华（三弦）山东省歌舞剧院

闯　靖（三弦）中央音乐学院

夏　青（三弦）上海昆曲剧团

王　运（古筝）中央音乐学院附中

常　静（古筝）中国音乐学院附中

张　云（古筝）成都军区歌舞团

打弦乐：

一等奖：

张高翔（扬琴）中国广播民族乐团

二等奖：

罗　媛（扬琴）中国音乐学院

李立群（扬琴）中央民族乐团

三等奖：

张　侠（扬琴）中国音乐学院

周　璐（扬琴）中央音乐学院

乌兰托亚（扬琴）上海音乐学院

海外组：

第一名：

林顺丽（二胡）上海音乐学院马来西亚籍留学生

第二名：

林珠莉（古筝）中国音乐学院新加坡籍留学生

第三名：

岛田惠美子（二胡）日本留学生

野田裕子（二胡）日本小原会计事务所职员

樊柏玛莉（古筝）美国三藩市古筝乐团学员

关高鹏（汉名）（二胡）美国电脑工程师

中国工人歌曲新作征歌活动

由中国音协、《音乐周报》社、江苏省音乐台联合举办的“中国工人歌曲新作征歌活动”7月圆满结束，颁奖大会在南京召开。一等奖10首，二等奖30首，三等奖50首。

一等奖：

《奉献者之歌》张国良词，林海曲

《跟你走》陈锡文词，张艺军曲

《钢城摇篮曲》黄淑子词，苏铁曲

《怎么偏偏爱上你》甄瓯词，孙思源曲

《放心吧，妈妈》李瑞明词，胡俊成曲

《为你祝福》林来词，华锦玉曲
《普洱美丽的茶乡》黄国平词曲
《矿山啊您早》伯霖福群词，郭明曲
《春风吹遍克拉玛依》李幼容词，俞礼纯曲
《悦达人的歌》乔羽词，王祖皆、张卓娅曲
《经协尖兵进行曲》徐风、满法词，倪瑞华曲
《摇起乌篷送美酒》舒恒兴词曲
《谁不爱上隆茶果场》韩贵森词，肖树文曲
《石油情》赵之词，学谦、牟雪冰曲
《南炼之歌》戴彬词，仁可曲
《腾飞，九一〇》集体词，李少谦曲
《衡房集团之歌》陆元芳、陈阵词，聂春吾曲
《情暖万家》刘兴众、朱维平词，童方曲
《绘蓝图》李秀顺、吴尧词，缪亚平曲

二等奖

《心儿一样亮》龚爱书词，春歌曲
《咱们的名字叫工人》丁时光词，韩贵森曲
《织彩虹》李永才词，札西群培曲
《憨憨的小伙走河山》林昌词，华杰曲
《妹妹心里比蜜甜》马飞高、潘新民词，关文盛曲
《我们是祖国腾飞的翅膀》李严词，温永定曲
《信鸽礼赞》肖玉琮词，方广良曲
《奋斗者之歌》张东辉词，顾秀尔曲
《彩色的河》宋文伶词，红俊曲
《采煤工夸未婚妻》李广堂词，张保生曲
《铁裁缝》卢修业词，刘勇曲
《同栽一棵红玫瑰》万龙立词，张志辉曲
《哪里来》杨世明词，刘祖兴曲
《炼厂晨曲》闫允生词，臧东升曲
《兵团路桥总公司之歌》徐传家词，黄彦曲
《绿衣使者之歌》殷祥武词，温永定曲
《草原明珠赞》郑岩词曲
《筑起时代新的长城》集体词，钱铁民曲
《兵工之歌》马永连词，黄来福曲
《龙泉装点新时代》练日贵词，刘友平曲
《安装工人的风彩》瞿文涛词，吴雪平曲
《南燕驾着春风来》肖建国、黄洋词，兰生曲
《爱心献给千万家》杨德祥词，清雨曲
《财政干部之歌》杨玉清词，杨国良曲
《第二度辉煌》陈念祖词，计兆琪曲
《亚珠迷人的庄园》卢修业、李俊桢词，周南捷、王哲昌曲
《维维之歌》李雪峰词，石景玲曲

《沖峰之歌》陈文彩词，朱良镇曲

《株冶人》集体词，厚强曲

《和时代一起潇洒》毛韵华、孙国平词，张民兴、朱剑英曲

'95"东方杯"全国青少年古筝演奏比赛

'95"东方杯"全国青少年古筝演奏比赛7月在上海举行，12名选手分获一、二、三等奖。

少年组：

一等奖 沈乐（中央音乐学院附小）

二等奖 陈慧（南京艺术学院附中）

朱蕾（中央音乐学院附中）

三等奖 陈珏（上海音乐学院附中）

青年组：

一等奖 邱霁（中国音乐学院）

二等奖 祁瑶（上海音乐学院）

罗晶（上海音乐学院）

三等奖 王运（中央音乐学院附中）

袁莎（中央音乐学院附中）

罗小慈（上海音乐学院附中）

何宝泉（上海音乐学院）

孙文妍（上海音乐学院）

园丁奖 李萌（中央音乐学院）、邱大成（中国音乐学院）、王珣（南京艺术学院）

优秀创作品奖 何占豪《临安遗恨》、《茉莉芬芳》

徐晓林《黔中赋》

王建民《幻想曲》

"深圳商报杯"全国歌咏比赛

由中宣部、全国总工会、共青团中央、解放军总政文化部、中国音协、中央电视台联合举办的"深圳商报杯"全国歌咏比赛8月揭晓。一等奖25名，二等奖25名，三等奖25名。

一等奖

大庆油田龙声合唱团

解放军总后勤部军事医学科学院

煤炭部兖州矿务局

广西赖氨酸厂
国防科工委指挥技术学院
北京军区 52815 部队
黑龙江哈尔滨自来水公司
二炮 80745 部队
福建省音协室内合唱团
大庆石化总厂合唱队
云南昆明市工人文化宫爱乐女子合唱团
石油天燃气总公司管道局合唱团
唐山音协艺术合唱团
辽宁省朝阳市农机公司银雀合唱团
西北工业大学教授合唱团

'95 全国室内乐（弦乐四重奏）比赛

由中国交响音乐发展基金会、文化部、中国音协等单位主办的“九五全国室内乐（弦乐四重奏）比赛”9 月在北京揭晓。

第一名：
丁欣（女）第一小提琴、刘海虹（女）第二小提琴、苏贞（女）中提琴、娜木拉（女）大提琴（中央音乐学院四重奏组），还获中国作品演奏优秀奖

第二名：
刘洪（男）第一小提琴、吴晔（女）第二小提琴、王骏（男）中提琴、金洁（女）大提琴（上海音乐学院附中“唐古拉”四重奏组）

第三名：
李柯（男）第一小提琴、魏昭（女）第二小提琴、柴盈（女）中提琴、谢光禹（男）大提琴（上海音乐学院附中“琴韵”四重奏组）

第四名：
吴卓宾（男）第一小提琴、罗蔚敏（女）第二小提琴、许莹（女）中提琴、丁健（男）大提琴（星海音乐学院附中弦乐四重奏组）

第三届金唱片奖

由中国唱片总公司主办的第三届“金唱片奖”11 月在北京揭晓。

创作特别奖　时乐濛、秦咏诚、生茂

编曲特别奖　郑方

指挥特别奖　胡炳旭、夏飞云、聂中明

歌唱演员奖　胡松华、邓玉华、吴雁泽、曹燕珍、胡月、张也、于文华、李春波、林萍、尹相杰、王焱

器乐演奏奖　殷承宗、陈立新、詹永明、张维良、杜聪

戏曲演员奖　12人

金唱片特别奖　胡里奥·伊格莱希亚斯、叶倩文

第二届聂耳、冼星海全国声乐比赛

由中国音协主办的第二届聂耳、冼星海全国声乐比赛于11月在广东东莞市举行。

男声组：

金奖　雷岩（山东歌舞剧院）

银奖　宋一（中国音乐学院）、金永哲（中国音乐学院）

铜奖　王维平（浙江师院音乐系）、多吉次仁（空政歌舞团）、有德乡（南京师大音乐系）、张建平（总政歌剧团）、徐杰（中央歌舞团）

女声组：

金奖　潘淑珍（总政歌剧团）

银奖　杨九红（总政歌舞团）、吴培（中央乐团）、赵莉莉（武汉乐团）

铜奖　刘涛（中央乐团）、张礼慧（成都军区战旗歌舞团）、孔文慧（总政歌剧团）、刘菲（北京武警军乐团）、李彩勤（山东歌舞剧院）

新作品演唱特别奖　姜丽娜（总政歌舞团）、朱成志（武警文工团）、殷文霞（贵州省歌舞团）

1995 年国际音乐比赛获奖者名单

孙建英　辑

2 月在意大利第一届阿德里亚国际歌剧声乐比赛中，北京战友歌舞团青年女高音歌手孙秀苇获第一名。

5 月在俄罗斯新西伯利亚第一届国际青少年小提琴比赛中，上海音乐学院附中选手李智胜获少年组第一名，上海音乐学院附中选手徐扬和中央音乐学院程立获少年组第三名（第二名空缺）。

5 月留美学生男低音歌唱家杨捷，在美国歌剧节国际比赛中获第一名。

6 月在美国举行的 95 斯特拉文斯基国际青少年钢琴比赛中，中央音乐学院附中王洵、迟雅琳、孙静威分获 D 组第二名，C 组第一名，A 组第三名。

7 月在美国密苏里州堪萨斯城举办的国际手风琴比赛中，解放军艺术学院金伟获最高格青年艺术家部份第一名。

8 月在西班牙阿利坎特举行的第 41 届国际合唱节中的复调音乐合唱比赛中，新疆八一钢铁总厂天山合唱团获第二名。

8 月在日本仙台举行的第二届柴可夫斯基国际青少年音乐家比赛中，上海音乐学院附小倪康获大提琴组第三名和最年少优秀选手奖，他的老师刘美娟副教授获最优秀教师奖；中央音乐学院附中郎朗获钢琴组金牌，陆威获小提琴组铜牌。

10 月在西班牙马德里举办的第三届普拉齐多·多明戈国际歌剧演唱比赛中，中央歌剧院袁晨野获优秀奖。

1994年音乐新书目录索引

张丽华　辑

书目以1994年《全国新书目》为基础编制(其中包括1994年以前出版,1994年见书的)。目录分:音乐理论(作曲技术与基本乐理、表演理论与技术)、音乐史与音乐家、民族民间音乐、戏曲音乐、音乐教育、音乐作品(声乐作品、器乐作品)、工具书及其他。

音乐理论

传统与现代:音乐论集　冯光钰著　(北京)中国华侨出版社　1993.5　310页　20CM　6.50元

声乐艺术美学　余笃刚著　(北京)高等教育出版社　1993.5　357页　20CM　4.80元

王光祈音乐论著选集　(上册)　冯文慈　俞玉滋选注　(北京)人民音乐出版社　1993.1　238页　20CM　6.70元

王光祈音乐论文选集　(中册)　冯文慈　俞玉滋选注　(北京)人民音乐出版社　1993.1　192页　20CM　5.65元

王光祈音乐论文选集　(下册)　冯文慈　俞玉滋选注　(北京)人民音乐出版社　1993.1　240页　20CM　6.70元

音乐结构与作品曲式分析(为了更好的音乐教学和欣赏)　张肖虎著　(北京)人民音乐出版社

1995

中国乐伎　川上子著　（上海）上海音乐出版社　1993.1　206页　19CM　6.00元

轻音乐欣赏　洪丕柱著　（上海）上海人民出版社　1993.11　161页　19CM　4.75元

摇滚乐浪潮与中国新生代　杨雄　陆新和著　（太原）山西人民出版社　1994.4　199页　19CM（青年文化丛书　沈杰　澎泗清主编）　4.80元

世界音乐殿堂　张伯瑜　章红编著　（北京）人民邮电出版社　1994.1　177页　18×11CM（青年人看世界丛书　姬鹏飞主编）　本套丛书共12册　总价36.00元

生存与美的探求　刘斯奇著　（贵阳）贵州人民出版社　1993.4　237页　20CM　4.50元

歌：跨海的金桥　（日）龟田升著　王凌　乔炎编译　（沈阳）辽宁大学出版社　1993.12　183页（照片）　21CM　9.50元

（作曲技术与基础乐理）

音乐知识与名曲欣赏　伍湘涛主编　（北京）航空工业出版社　1993.3　481页　大32开　8.50元

简谱乐理与习题　李士兴等编著　（天津）百花文艺出版社　1993.11　202页　19CM　3.20元

基本乐理教程　郭锳绪著　（南京）江苏教育出版社　1993.6　151页　26CM　3.85元

（表演理论与技术）

卡拉OK演唱入门　方之光著　（南京）江苏文艺出版社　1993.5　285页　32开　5.30元

让你的歌声更美妙：歌唱的具体方法与训练　吴天球著　（北京）人民音乐出版社　1992.12　87页　32开　1.55元

吉他自学200问　上海音乐出版社编　（上海）上海音乐出版社　1993.7　201页　大32开　5.00元

车尔尼钢琴流畅练习曲（作品849）弹奏提示　李茂林编译　（北京）人民音乐出版社　1992.12

50页 32开 0.98元

教你弹电子琴 黄坚编著 （石家庄）河北京教育出版社 1993.9 116页 26CM （小博士文库） 5.50元

教你弹钢琴 孙奇良编著 （石家庄）河北教育出版社 1993.9 88页 26CM （小博士文库） 4.70元

新编电子琴通用演奏法 李倩 杨远昌编著 （沈阳）沈阳出版社 1993.8 134页 34CM 12.50元

卡拉OK歌唱技巧 姜明柱 亦戈编著 （北京）体育学院出版社 1993.8 199页 19CM 3.90元

萨克斯管自修教程 尹志发编著 （北京）书目文献出版社 1994

钢琴快速演奏训练法 张爱兰著 （沈阳）辽宁教育出版社 1994.7

吉他弹唱 武子编 （西安）西北大学出版社 1993.12 92页 26CM 4.80元

爵士套鼓演奏艺术 仲冬和编著 （济南）山东文艺出版社 1993.8 97页 26CM （现代技法速成教材） 7.80元

什密特钢琴手指练习（教学版） 方百里注释 （上海）上海音乐出版社 1993.10 74页 31CM 10.60元

电子琴手册 上海音乐出版社编 （上海）上海音乐出版社 1993.11 214页 20CM （精装） 11.30元

钢琴指导法及琴童心理分析 （日）**大野桂著 栾秉奇 栾丽译** （太原）希望出版社 1993.6 135页 19CM 3.65元

少儿钢琴学习指南 魏小凡等著 （北京）中国广播电视出版社 1993.8 295页 19CM 7.50元

音乐史与音乐家

溯流探源：中国传统音乐研究 黄翔鹏著 （北京）人民音乐出版社 1993.2 298页 20CM 8.35元

中国音乐通史简编 孙继南 周柱铨主编 （济南）山东教育出版社 1993.5 615页 大32开 8.80元

天才的音乐家 不朽的乐章 王效恭编 （北京）中国和平出版社 1993.3 175页 19CM （少年知识大世界） 3.20元

含着眼泪的歌唱：奥地利作曲家莫扎特的生平及其作品介绍 王次炤编著 （北京）人民音乐出版社 1993.3 128页 19CM （外国音乐欣赏丛书） 2.60元

民族民间音乐

漫瀚调 王世一等编著 （北京）人民音乐出版社 1993.3 254页 20CM 5.85元

布依戏研究文集 桂梅 一丁著 （贵阳）贵州民族出版社 1993.8 189页 19CM 3.20元

吉祥的颂歌 阿金主编 甘孜藏族自治州文学艺术界联合会编 （成都）四川民族出版社 1993.4 241页 20CM 3.30元

中国龙虎山天师道音乐 王忠人主编 武汉音乐学院道教音乐研究室 江西龙虎山道教协会编 （北京）中国文联出版公司 1993.8 398页 20CM 8.10元

禄劝彝族土司府礼仪乐 禄劝彝族苗族自治县民委 禄劝彝族苗族自治县文化局编 （昆明）云南人民出版社 1993.9 222页 （照片） 26CM （云南民族民间器乐曲丛书） 8.35元

戏曲音乐

中国戏曲文化概论 郑传寅著 （武汉）武汉大学出版社 1993.8 451页 20CM 13.20元

丹东市戏曲志 丹东市戏曲编辑部编 （沈阳）春风文艺出版社 1993.10 294页 （照片） 19CM （辽宁戏曲志丛书 刘效炎 刘烈恒主编） 6.50元

金鼓集：戏剧评论文选 李振玉著 （北京）大众文艺出版社 1993.4 273页 大32开 6.20元

西域戏剧与戏剧的发生 曲六乙 李肖冰编 （乌鲁木齐）新疆人民出版社 1992.10 300页 大32开 5.90元

纵谈传统戏 何丽著 （北京）中国戏剧出版社 1993.3 281页 19CM 5.35元

评弹艺术 第十四集 江苏省曲艺学协会编 （南京）江苏文艺出

版社 1993.5 244页 19CM4.00元

中国戏曲音乐概论 张泽伦著 (郑州)河南人民出版社 1993.10 457页 20CM 10.00元

连云港戏曲音乐集成 刘增国主编 连云港市文化局编 (北京)中国戏剧出版社 1993.5 220页 19CM 3.50元

海州宫调牌子曲大戏 刘增国主编 连云港市文化局编 (北京)中国戏剧出版社 1993.5 245页 19CM 3.50元

楚剧音乐概论 朱彬编著 (武汉)长江文艺出版社 1993.1 472页 19CM 7.80元

兰陵剧评 蒋柏连著 (北京)中国戏剧出版社 1993.12 408页 19CM 8.90元

京剧现代戏唱段荟萃 中国戏剧出版社编 (北京)中国戏剧出版社 1993.3 163页 19CM 3.30元

淮剧陈派唱腔选 卢小杰 赵震方编著 (南京)南京出版社 1993.4 73页 (图) 19CM4.10元

戏曲表演概论 刘伯奇著 (郑州)河南人民出版社 1993.12 306页 19CM 8.80元

秦腔音乐创作探微 阎可行著 (西安)陕西人民出版社 1993.12 306页 19CM 5.00元

寸心书屋曲谱 乙编 周秦主编 石冰 朱振明译谱 (苏州)苏州大学出版社 1993.9 742页 26×16CM (昆剧艺术丛书) 65.00元

奚耿虎沪剧音乐作品选 钱进选编 (上海)上海音乐出版社 1994.2 128页 20CM 4.70元

音乐教育

钢琴电子琴集体课综合教材 刘达编著 (武汉)湖北科学技术出版社 1993.4 92页 28×20CM 9.80元

最新幼儿打击乐教学集 许卓娅 薛瑜编 (上海)上海教育出版社 1993.6 106页 26CM 6.55元

声乐教学曲选(一) (作品) 钢琴伴奏谱 颜惠先 徐朗主编 (北京)人民音乐出版社 1993.1 168页 26CM 9.25元

大学音乐教程 彭亚娜等编著

（长沙）中国工业大学出版社 1993.7 334 页 19CM 6.00 元

实用合唱与指挥基础教程 郭徽编著 （开封）河南大学出版社 1993.8 321 页 20CM 5.30 元

复调音乐教程 林华著 （杭州）浙江美术出版社 1993.6 142 页 26CM （上海音乐学院共同修须课教材） 15.50 元

筝艺新探：线谱古筝教程 阎爱华编著 （南京）江苏文艺出版社 1993.9 132 页 26CM 9.50 元

简谱视唱教材 李士兴等编著 （天津）百花文艺出版社 1993.8 186 页 19CM 2.90 元

少儿口琴教程 徐立编著 （上海）上海教育出版社 1993.11 130 页 26CM 7.55 元

音乐欣赏基础教程 匡惠主编 （上海）上海音乐出版社 1993.11 249 页 26CM （高等学校音乐教育学会推荐用书） 9.80 元

电子琴系列教程 贺其辉 夏世亮编著 （武汉）湖北少年儿童出版社 1993.2 180 页 26CM （供一、二、三年级系统教学用） 8.50 元

少年儿童小提琴教程 第一册 李自立 贺懋中编著 （上海）上海音乐出版社 1993.9 225 页 31CM 28.50 元

手风琴初级教程 苏宝龙编著 （广州）中山大学出版社 1993.12 124 页 26CM 12.00 元

小提琴考级练习教材：1-3 级 张培萍主编 （上海）上海音乐出版社 1994.2 （3 册） 31CM 41.50 元

电子琴教程 扬才裕编著 （杭州）浙江文艺出版社 1994.4 148 页 26CM 7.50 元

古典吉他中级教程 赵健勇 赵雷编著 （济南）山东文艺出版社 1993.3 194 页 16 开 7.25 元

钢琴实用教程 徐雅琴编著 （南京）江苏教育出版社 1993.7 210 页 大 32 开 11.75 元

电子琴渐进教程（初、中级） 诸航编著 （沈阳）辽宁人民出版社 1993.7 138 页 26CM 5.90 元

声乐基础训练教材 子世华编著 （乌鲁木齐）新疆科技卫生出版社 1993.8 285 页 19CM 6.20 元

音乐作品
（声乐作品）

红花映山河：屈干臣作词歌曲选　屈干臣作　（广州）花城出版社　1992.12　202页　32开　4.00元

金奖卡拉OK热唱　奈绪子编　（桂林）漓江出版社　1993.3　242页　32开　4.80元

王锡仁歌曲选　王锡仁著　（北京）海潮出版社　1993.3　269页　32开　5.20元

中华正气歌99首　华夏编　（上海）上海远东出版社　1992.12　206页　32开　3.90元

卡拉OK歌舞厅榜首金曲　李宜华编　（西安）陕西人民美术出版社　1993.6　230页　32开　1.95元

付林歌曲精选　付林著　（北京）海潮出版社　1993.7　256页　32开　6.80元

成名金曲当代歌星珍藏本　萧茜编　（成都）四川大学出版社　1993.4　178页　大32开　3.85元

校园歌曲百首：王玉田歌曲集　董玉英编　（北京）中国和平出版社　1993.3　352页　6.50元

港台流行歌曲101首　第三辑　华夏编　（上海）上海远东出版社　1993.3　352页　大32开　4.80元

儿童电子琴弹唱：古诗词歌曲81首　李景忠编著　（哈尔滨）黑龙江少年儿童出版社　1993.7　81页　16开　2.80元

英语卡拉OK金曲101首　张雄编　（上海）上海远东出版社　1993.1　333页　32开　4.80地

中华魂＝China Spirit：混声合唱　李国箴词　方妙英曲　（厦门）厦门大学出版社　1993.3　9页 26CM　4.00元

毛泽东诗词歌曲　涂伟编写　（广州）广东高等教育出版社　1993.3　206页　19CM　3.50元

巨星金曲：抒情歌曲精选大观　总第十八集　李豫江编　章勇配诗　（成都）四川人民出版社　1993.4　151页　19CM　2.80元

抒情歌曲选丛书　总第13辑　四川省群众艺术馆编　（成都）四

川人民出版社 1993.3 144页 19CM 2.00元

抒情歌曲选丛书 总第14辑 四川省群众艺术馆编 (成都)四川人民出版社 1993.10 160页 19CM 2.90元

抒情歌曲精曲总汇 谢必忠主编 (成都)四川文艺出版社 1993.4 440页 20CM 8.80元

现代风劲歌金曲绝唱——卡拉OK:最新流行金曲100首 王明瑛 杨勇选编 (桂林)漓江出版社 1993.5 184页 19CM 4.20元

最新卡拉OK金榜:流行歌曲选粹 建平 兰雄选编 (兰州)敦煌出版社 1993.5 206页 19CM 3.95元

少儿歌曲100首 长兴等选编 (太原)山西教育出版社 1993.6 172页 19CM 3.40元

中国名歌222首 白燕等编 (修订本) (北京)中国文联出版公司 1993.7 311页 19CM6.00元

中国声乐作品选 满玉华编 (沈阳)春风文艺出版社 1993.4 206页 26CM (高等艺术师范院校参考教材 附钢琴伴奏谱) 7.90元

好歌伴金曲:歌星最新金曲荟萃 德明编 (武汉)长江文艺出版社 1993.7 198页 19CM 3.90元

华纳白金金曲流行卡拉OK极品 晓波选编 (武汉)湖北美术出版社 1993.1 168页 19CM3.98元

拥抱太阳:曹行倬歌曲集 曹行倬著 (北京)文津出版社 1993.9 233页 19CM 7.60元

金歌伴金曲:最新流行歌曲珍藏版 裴春艳编 (武汉)湖北少年儿童出版社 1993.2 222页 19CM 3.80元

最新上榜劲歌 胡望根编 (武汉)湖北科学技术出版社 1993.10 128页 19CM 2.98元

歌友卡拉OK金曲 何伟编 (海口)海南摄影美术出版社 1993.9 186页 19CM 3.98元

毛泽东诗词歌曲集 林光旋编 (北京)中国青年出版社 1993.8 299页 19CM 7.40元

冯少佳歌曲选 冯少佳作曲 (广州)广东高等教育出版社 1993.3 274页 19CM 9.80元

好歌伴您唱遍天涯海角：海内外流行影视歌曲珍品荟萃　金平编　（武汉）华中理工大学出版社　1993.10　336页　19CM　5.98元

中外轻歌曲选集　吴培文编著　（厦门）厦门大学出版社　1993.6　148页　26CM　高等师范院校声乐辅助教材　10.80元

中外著名幼儿歌曲集　穆棉选编　（北京）北京少年儿童出版社　1993.12　91页　26CM　3.80元

中学生英文歌曲集＝ENGLISH SONGS FORMIDDLE SCHOOL STUDENTS　广东省教育厅教材编审室编　（广州）广东教育出版社　1993.10　165页　19CM　3.00元

纯情的梦：王洛宾作品选集　王洛宾作曲　（北京）中国文联出版公司　1993.9　230页　（照片）　20CM　8.80元

说句心里话：士心歌曲选　士心编　（北京）人民音乐出版社　1993.7　271页　20CM　7.60元

新时代校园歌曲博览　张清顺编　（郑州）中原农民出版社　1993.10　198页　19CM　3.80元

歌迷手册：精选名歌100首　洪音艺莉编　（北京）中国文联出版公司　1993.9　133页　19CM　3.30元

舞会伴唱歌曲集锦　杨修生编　（长春）北方妇女儿童出版社　1993.1　（2册）　26CM　20.00元

20世纪中华金曲100首：金曲歌词赏析　王浦安编著　（海口）南海出版公司　1993.3　248页　19CM　5.20元

武进勇歌曲选　武进勇著　（石家庄）花山文艺出版社　1993.8　209页　20CM　4.50元

超霸九四卡拉OK大歌厅　刘昌捷　黄诗游编　华龄出版社　1994.6

吉他弹唱名歌金曲　刘传编　（北京）知识出版社　1994.7

卡拉OK流行金曲选：全新民谣吉他伴奏　庞少陵编著　（北京）航空工业出版社　1994.8

叱咤九四卡拉OK大歌厅　刘昌捷　黄诗游编　（北京）华龄出版社　1994.6

少年儿童英语歌曲101　张弦　张宇编　（北京）同心出版社　1994.6

美国名歌金曲集萃　（美）麦尔考科（Malkoc，A. M.）春兰译

（北京）北京师范大学出版社 1994.5 （美国英语教育文库：走向英语世界）

欧美流行音乐撷英：英汉对照 滕纪萌编著 （北京）外语教学与研究出版社 1994.12

外国名歌100首 王效恭主编 （北京）大众文艺出版社 1994.4 （大众喜爱的歌丛书）

中外儿童歌曲100首 王效恭主编 （北京）大众文艺出版社 1994.4 （大众喜爱的歌丛书）

小学生歌曲108首：少年儿童歌曲精选 广东省教育厅教材编审室编 （广州）广东教育出版社 1993.11 224页 19CM 3.20元

王杰歌曲选 王杰作曲 （石家庄）花山文艺出版社 1993.7 252页 26CM 4.50元

毛泽东诗词吟赏 文怀沙等编 （北京）中国文联出版公司 1993.12 98页 26CM 7.50元

生活恋歌：王付正创作歌曲选 王付正著 （南昌）百花洲文艺出版社 1993.10 275页 19CM 8.00元

好歌金曲霸天下：最新流行影视歌曲精选 任奇编 （武汉）湖北美术出版社 1993.10 184页 19CM 3.80元

春天的旋律 书悦编 （武汉）中国地质大学出版社 1993.8 182页 19CM 3.95元

亲爱的妈妈 伟大的中华：王颖声乐作品选 王颖编著 （郑州）河南人民出版社 1993.9 161页 （照片） 20CM 8.00元

排行榜金曲118首 '93版 创世纪工作室选编 （上海）上海音乐出版社 1993.10 356页 19CM 7.80元

'93欧美流行金曲 陆明 戚彦编 （上海）上海音乐出版社 1993.10 215页 19CM 4.00元

圣诞名歌赏析 陶辛编注 （上海）上海音乐出版社 1993.9 19CM 4.20元

偶像金曲 芦飞等选编 （长沙）湖南文艺出版社 1994.1 106页 26CM 4.80元

偶像金曲榜：最新流行歌曲、影视歌曲精选 任奇编 （武汉）长江文艺出版社，1993.3 198页 19CM 2.00元

最新上榜新歌速递：最新流行歌曲精选 任奇编 （武汉）湖北美术出版社 1993.10 83页 19CM 2.00元

最新卡拉OK金曲 爱芙等编 （桂林）漓江出版社 1993.3

153页 19CM 3.80元

新编粤曲精选 卡拉OK大全 生风选编 (广州)广东高等教育出版社 1993.10 320页 19CM 8.80元

新歌精选89首 最新流行、影视歌曲精选 吉畅编 (武汉)湖北美术出版社 1993.10 68页 19CM 1.80元

毛泽东诗词独唱歌曲集 叶枫作曲 (北京)中国人民大学出版社 1993.8 68页 20CM 2.90元

为你倾情:国语·粤语情歌特辑:卡拉OK金曲 余欣编 (广州)广东高等教育出版社 1993.12 208页 19CM 4.96元

火爆金曲大家唱 晓芳编 (贵阳)贵州人民出版社 1994.1 168页 19CM 3.90元

劲爆卡拉OK金曲 文明编 (海口)海南摄影美术出版社 1993.12 212页 19CM 4.98元

浪漫情怀:千万歌迷的1994 江堤主编 (长沙)湖南出版社 1994.3 181页 19CM 6.80元

偶像巨星卡拉OK金曲大全 追星主编 (海口)海南摄影美术出版社 1993.5 182页 19CM 3.95元

港台金曲大流行 周奇 汪杲选编 (成都)四川人民出版社 1994.2 182页 19CM 3.80元

雅卓卡拉OK金曲大全 虹儿选编 (海口)海南摄影美术出版社 1993.12 213页 19CM 4.98元

群星绝唱:卡拉OK流行金曲精选 彭琳选编 (贵阳)贵州民族出版社 1993.11 152页 19CM 3.80元

'93劲曲:港台金歌名曲集粹 肖雾木娄编著 (海口)海南出版公司 1993.7 244页 19CM 6.20元

100歌颂中华歌曲集:小学生版 "百歌颂中华"活动组委会编 (广州)广东人民出版社 1994.4 91页 19CM 1.80元

100歌颂中华歌曲集:中学生版 "百歌颂中华"活动组委会编 (广州)广东人民出版社 1994.4 85页 19CM 2.00元

100歌颂中华歌曲集:职工·军人·青年版 "百歌颂中华"活动组委会编 (广州)广东人民出版社 1994.4 120页 19CM 2.20元

王中王歌曲精选　林鸣选编　（贵阳）贵州人民出版社　1994.3　151页　19CM　3.90元

中国企业之歌　第一卷　余远荣主编　中国企业之歌征集办公室、湖北省当代文化艺术公司编著　（北京）中国文联出版公司　1994.4　445页　（照片）　26CM　4.00元

优秀爱国主义影视歌曲集锦　陈本玮　尹高发主编　（南昌）百花洲文艺出版社　1994.3　134页　19CM　3.30元

金曲荟萃(1)　肖白编　（武汉）长江文艺出版社　1994.1　194页　19CM　4.50元

流行金曲大荟萃：卡拉OK大家唱　曹铭等选编　（长沙）湖南师范大学出版社　1994.4　168页　19CM　3.98元

恋曲奉献　王燕编　（北京）国际文化出版公司　1993.7　263页　19CM　4.85元

雷锋颂歌：歌曲专辑　丁明堂编　（青岛）青岛出版社　1994.1　178页　20CM　5.20元

节日庆典歌曲选萃　周甫　翟虹编　（上海）上海音乐出版社　1994.2　386页　20CM　10.90

七巧板新童谣竞唱歌曲集　中央电视台青少年部编　（北京）现代出版社　1993.8　67页　21×19CM　12.80元

巨星金曲龙虎榜　方正编　（兰州）甘肃民族出版社　1993.11　185页　19CM　3.80元

中国校园歌曲：全国校园歌曲征集获奖作品集　郭文林主编　全国校园歌曲征集办公室编　（武汉）长江文艺出版社　1994.1　64页　20CM　1.90元

关益全歌曲选　关益全选编　（呼和浩特）内蒙古人民出版社　1993.3　305页　20CM　6.15元

红太阳颂；卡拉永远OK　王勤编　（北京）旅游教育出版社　1993.1　76页　19CM　2.00元

抒情歌曲精选　谢必忠主编　（成都）四川文艺出版社　1994.1　207页　19CM　4.60地

希望之歌：晓河歌曲选　晓河编　（北京）北京工艺美术出版社　1993.11　145页　19CM　6.00元

忘不了的歌：中国抒情歌曲精选　灵大佛选编　（昆明）云南美术出版社　1994.5　168页　19CM　4.18元

这样爱你对不对：歌迷手册　洪音编　（北京）中国文联出版公司

1993.11 160页 19CM 4.00元

柳谦歌曲选 柳谦作曲 （呼和浩特）内蒙古人民出版社 1993.7 211页 19CM 4.30元

高守本歌曲选 高守本作曲 （呼和浩特）内蒙古人民出版社 1993.10 233页 19CM 5.20元

通俗歌曲精品赏析 傅宗洪著 （成都）四川文艺出版社 1994.1 209页 19CM 5.80元

歌迷(21) 《歌迷》丛书编辑组编 （上海）上海音乐出版社 1993.7 64页 19CM 1.00元

（器乐作品）

苏联儿童钢琴教材曲选100首 应诗真选编 （北京）人民音乐出版社 1992.2 88页 8开 6.40元

管弦乐与钢琴总谱：小乐队合奏曲选（四）：中国民歌改编选集 季承 晓耦改编 （北京）人民音乐出版社 1992.10 137页 32开 2.50元

外国抒情小提琴名曲选(2)：小提琴附钢琴伴奏谱 林宜弩选编 （上海）上海音乐出版社 1993 115页 16开 13.00元

d小调小提琴变奏曲：小提琴和钢琴伴奏谱 （比利时）贝里奥(Beriot, C.)曲 张世祥注释 （上海）上海音乐出版社 1993.10 16开 8开小提琴分谱 （6页8开）小提琴教材精选系列 5.20元

《吉他之友》丛书 第五辑 Q集 《春天》 陈学娅主编 （上海）上海音乐出版社 1993.3 80页 26CM 3.00元

美丽的山村：儿童钢琴组曲 萧黄作曲 （上海）上海音乐出版社 1993.2 21页 31CM 3.40元

手风琴曲集 李云鹤作曲 （牡丹江）黑龙江朝鲜民族出版社 1993.7 51页 26CM 8.20元

琵琶曲集 第三集 人民音乐出版社编辑部编 （北京）人民音乐出版社 1993.3 217页 26CM 8.05元

吉他歌手 第一集 谢有略 张革编著 （北京）国际文化出版公

司 1993.5 43页 16开 3.80元

小型器乐曲集 第二集 (北京)人民音乐出版社 1993.7 67页 20CM 全国第三届音乐作品(民族器乐)评奖获奖作品 1.80元

古典吉他中级独奏曲(一) 叶菜 陈默编 (北京)北京体育学院出版社 1993.8 85页 31CM (吉他世界) 7.50元

古典吉他中级独奏曲(二) 叶菜 陈默编 (北京)北京体育学院出版社 1993.8 83页 31CM (吉他世界) 7.50元

新疆扬琴曲选 吴军编著 (乌鲁木齐)新疆大学出版社 1993.4 123页 26CM 6.00元

潇洒走一回:现代钢琴轻音乐曲集 倪林编配 福建省出版总社音像公司编辑 (福州)海峡文艺出版社 1993.8 63页 26CM 6.30元

吉他之友丛书 第五辑:S集 秋月 陈学娅主编 (上海)上海音乐出版社 1993.9 80页 26CM 3.00元

中国古筝名曲荟萃(上) 上海音乐出版社编 (上海)上海音乐出版社 1993.11 297页 26CM 15.00元 (精装) 24.80元

笛子曲集 第五集 上海音乐出版社编 (上海)上海音乐出版社 1993.12 71页 26CM 3.75元

凤庆唢呐曲选 李琼华主编 凤庆县民委、文化局、文化馆编 (昆明)云南人民出版社 1993.12 321页 26CM (云南民族器乐曲丛书) 11.35元

四股弦音乐 宋铎编著 (石家庄)花山文艺出版社 1993.12 492页 19CM (燕赵艺术系列) 10.00元

青少年电子琴独奏曲集 赖诚主编 (西安)三秦出版社 1993.1 153页 26CM 7.60元

新编吉它一点通 李苍松编 (哈尔滨)哈尔滨船舶工程学院出版社 1993.3 150页 19CM 2.90元

扬琴曲选 黄河编著 (北京)北京广播学院出版社 1993.3 (2册) 26CM 15.00元

民谣吉他之旅 郭清界著 (上海)上海音乐出版社 1993.7 155页 16开 12.00元

工具书及其他

中国古代戏剧辞典　张月中主编　（哈尔滨）黑龙江人民出版社　1993.1　1465页　（插图）　20CM　（精装）29.00元

合唱指挥实用手册　陈佳南著　（昆明）云南民族出版社　1993.7　18页　19CM　2.00元

声乐知识手册　琚清林编著　（郑州）河南人民出版社　1993.9228页　19CM　4.90元

音乐圣经　林逸聪主编　（北京）华夏出版社　1993.9　439页　20CM　19.90元

中国戏曲志：湖北卷　中国戏曲志编辑委员会编　（北京）文化艺术出版社　1993.1　664页　（彩照）　26CM　（精装）51.00元

音乐的实用知识　薛良等编　（北京）中国文联出版公司　1993.6　396页　19CM　6.80元

满族萨满神译注　宁和平译注　（北京）社会科学文献出版社　1993.10　396页　20CM　11.20元

古今中外乐器大图典　刘瑞桢编绘　（北京）人民美术出版社　1994.6

戏学全书　许志豪　凌善清编著　（影印本）　（上海）上海书店　1993.2　19CM　（精装）36.00元

中国音乐年鉴（1992）　乔建中主编　中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部编　（济南）山东教育出版社　1993.4　837页　20CM　（精装）15.15元

中国音乐年鉴（1993）　田青主编　中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部编　（济南）山东友谊出版社　1994.3　835页　（照片）　20CM　（精装）20.00元

中国音乐年鉴（1994）　田青主编　中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐年鉴》编辑部编　（济南）山东友谊出版社　1995.8　799页　（照片）　20CM　（精装）26.00元

1995年音乐论文目录索引

张丽华　辑

本索引分以下类目：音乐总论、评论，民族音乐学，音乐美学，乐律学，音乐考古学，音乐心理学，音乐科技，音乐比较学，创作研究，作品评介，中国古代音乐研究，中国近现代音乐研究，音乐家，中国汉族音乐，中国少数民族音乐，宗教音乐，音乐教育，音乐创作技法，音乐表演技法，音乐文化交流，乐队与乐器，社会音乐生活及学术活动，歌剧与音乐剧，外国音乐研究，书评，文献资料，其他，一九九五卷《中国音乐年鉴》首发论文，一九九一卷至一九九三卷《中国音乐年鉴》“民俗音乐实录”专栏补遗。共选《中国音乐学》、《人民音乐》、《音乐研究》、《中央音乐学院学报》、《中国音乐》、《音乐艺术》、《乐府新声》、《音乐探索》、《音乐学习与研究》、《星海音乐学院学报》、《交响》、《黄钟》、《艺苑》音乐版、《歌剧艺术》、《乐器》、《音乐生活》、《音乐爱好者》、《中小学音乐教育》、《艺术探索》（广西艺术学院）（安徽艺术学校）、《民族艺术》、《音乐译文》等期刊，并以此为序。

音乐总论、评论

检验“编列”的唯一标准是实践　李成渝　《中国音乐学》　1995（2）

“跨世纪议程”的对策与方略　关

于音乐学学科建设若干问题的调查报告 韩锺恩 崔宪 《中国音乐学》 1995 (3)
为音乐学辩护——再论音乐学的人文学科性质 杨燕迪 《中国音乐学》 1995 (4)
最有力的辩词——谈王洛滨和民歌著作权 陈钢 《人民音乐》 1995 (1)
如何理解“批评” 晓明、鲁承 《人民音乐》 1995 (2)
25年追寻的梦——“千秋颂”吴玉霞琵琶独奏音乐会访谈录 青云 《人民音乐》 1995 (2)
影响深远的盛举——首届中国国际钢琴比赛随笔 魏廷格 《人民音乐》 1995 (2)
厚积薄发的蒋才如——蒋才如二胡独奏音乐会听后 于庆新 《人民音乐》 1995 (2)
一弹琵琶动四方——吴玉霞琵琶音乐会杂感 乔建中 《人民音乐》 1995 (2)
中国音乐向何处去 赵沨 《人民音乐》 1995 (3)
严肃音乐与金钱魔方——当前严肃音乐发展中的几个问题 居其宏 《人民音乐》 1995 (3)
解铃还须系铃人——再谈《在那遥远的地方》 鲁承 《人民音乐》 1995 (3)
答王洛宾先生 戴鹏海 《人民音乐》 1995 (3)
兴奋与思考——刍议《金曲之夜》音乐会 张启舜 《人民音乐》 1995 (3)
立足传统 面向世界——记刘月宁扬琴独奏会 陈自明 《人民音乐》 1995 (3)
李尚清的“蒲仙音乐” 郭祖荣 《人民音乐》 1995 (3)
尊重历史 事实求是——“王洛宾现象”的思考 朱志远 《人民音乐》 1995 (4)
王洛宾先生，您越位了——关于《掀起你的盖头来》 倪瑞霖 《人民音乐》 1995 (5)
“王洛宾现象”之我见 张善 《人民音乐》 1995 (5)
文化圈理论与传统音乐的观众 刘悦 《人民音乐》 1995 (5)
保护民族文化 尊重知识产权——写在讨论结束之前 本刊编辑部 《人民音乐》 1995 (6)
时代最强音——《胜利进行曲》序 孙慎 《人民音乐》 1995 (5)
根扎大江南北 魂系两地乡情——为于坤同志歌曲选集出版作序 李焕之 《人民音乐》 1995 (5)
关于十首歌曲著作权的意见 新疆维吾尔自治区艺术研究所 《人民音乐》 1995 (6)

做个堂堂正正的作曲家 勉行 《人民音乐》 1995（6）

“浮瓶信息”引发的思索 于润洋 《人民音乐》 1995（6）

保护民族文化 尊重知识产权——写在讨论结束之前 本刊编辑部 《人民音乐》 1995（6）

关于高雅、流行音乐合流的杂感 刘诗嵘 《人民音乐》 1995（7）

汲取传统菁华基础上的新释——宋飞二胡独奏音乐会随笔 修海林 《人民音乐》 1995（7）

演奏家的文化意识及其“文化诠释”问题——宋飞首次二胡独奏音乐会有感 何昌林 《人民音乐》 1995（7）

《幽兰之歌》——民族声乐之花 温钰泽 《人民音乐》 1995（8）

追求探索与培育扶持——“王小平古筝独奏音乐会”观后感 戈弘 《人民音乐》 1995（9）

唱民族的歌 走自己的路——王郁芝独唱音乐会听后 杜庆云 《人民音乐》 1995（10）

音乐应当具有民族风格——听宋抚元先生的音乐作品有感 苏克 《人民音乐》 1995（11）

《中国多声部民歌概论》序言 吕骥 《人民音乐》 1995（12）

中国音乐传统价值重估的思考 管建华 《音乐研究》 1995（2）

关于高雅音乐 劳彬 《音乐研究》 1995（2）

关注现实——部分音乐理论工作者谈音乐现状 殷颜 《音乐研究》 1995（2） 1995（2）

听乐有感 李业道 《音乐研究》 1995（2）

近代中国人最初接触西洋音乐的反应 廖辅叔 《音乐研究》 1995（3）

中国音乐文化发展主体性危机的思考 管建华 《音乐研究》 1995（4）

必须加强马克思主义音乐基础理论研究 王凤岐 《音乐研究》 1995（4）

重视评论工作 推动艺术实践——全国音乐评论座谈会述评 本刊记者 《音乐研究》 1995（4）

中西音乐的争执问题 刘天华 《中央音乐学院学报》 1995（3）

谭盾音乐会听后感 刘洁 张征 邱佳 《中央音乐学院学报》 1995（2）

东西方文化视界中的“后殖民主义” 王岳川 《中国音乐》 1995（1）

一部不能忽视的古代乐谱集《碎金词谱》 郑祖襄 《中国音乐》

1995（1）
音乐天赋与音乐才能 阎林红 《中国音乐》 1995（2）
全球音乐文化的“示相” （美）J·M·斯洛宾 陈铭道编译 《中国音乐》 1995（2）
感想和意见 张东晓 《中国音乐》 1995（2）
了解世界有利于了解自己 陈铭道 《中国音乐》 1995（2）
五声音阶是全球性的吗？ （越南）陈文溪 张东晓编译 《中国音乐》 1995（2）
论对三种唱名法的不同看法 吕伯平 《中国音乐》 1995（2）
“音乐评论学”引论——智者请教他人 傻瓜只学自己 薛良 《中国音乐》 1995（2）
大师们的学习 再学习 薛良 《中国音乐》 1995（3）
全球视野的音乐文化研究（增刊） 樊祖荫、管建华 《中国音乐》 1995（3）
关于音乐的共性 （美）陶玛 关新编译 《中国音乐》 1995（3）
各音乐文化的纯洁性 张东晓编译 《中国音乐》 1995（3）
音乐理论与精神价值 阿·丹尼诺 杨红编译 《中国音乐》 1995（4）
音乐的共性 张东晓编译 《中国音乐》 1995（4）
音乐评论的历史回顾与面临的问题 冯光钰 《音乐艺术》 1995（3）
对音乐评论工作的认识与建议 汪毓和 《音乐艺术》 1995（3）
略论音乐评论 王少华 《音乐艺术》 1995（3）
亚洲能对世界音乐文化作出贡献吗 （日）三木稔 龚森译 《音乐艺术》 1995（4）
无为无奈：音乐批评的当前状态 居其宏 《乐府新声》 1995（2）
战士情怀 民族气派——听《铁源声乐作品音乐会》兼谈他的歌曲创作 王霭林 《乐府新声》 1995（4）
朴实无华 情真意切——李晓玲副教授钢琴音乐会听后 段启诚 《音乐探索》 1995（1）
保存原住民文化——我们至高无上的义务 田丰 《音乐探索》 1995（4）
关于音乐评论 （日）渡边 刘宏、杨和平译 《音乐学习与研究》 1995（2）
与李学勤先生辩《乐论》作者问题——兼论学术信息交流 蔡仲德 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

音乐作品的体裁内容与风格内容　(俄)B. H. 霍洛波娃著　戴明瑜译　《交响》　1995（1）

《交响》1982—1992年发表论文之作者群分析　邢素华　《交响》　1995（2）

秋林学术观点综述　戴明瑜编译　《交响》　1995（3）

文艺价值座标的游移与艺术家自身的选择　任秋来　《交响》　1995（4）

音乐发烧友与老子“大音希声”　牛龙菲　《黄钟》　1995（1）

关于音乐学研究方法的两点随感　汪申申　《黄钟》　1995（1）

探索还待更深入、广泛、开放——听民族器乐创作、演奏、教学学术研讨会随想　黄中骏　《黄钟》　1995（2）

以今鉴古　慎待史料——读书偶拾之一　孟文涛　《黄钟》　1995（3）

论艺术人才内质之构建　蒋婉求　《艺苑》　1995（1）

谈音乐的方向性　秦泗武译　《音乐生活》　1995（1）

在精致的“小品”中探求——丁善德的钢琴音乐创作　雪梅　鹤声　《音乐生活》　1995（1）

再创造——音乐表现的永恒课题　杨园　《音乐生活》　1995（9）

音乐中的幽默　杨燕迪　《音乐爱好者》　1995（1）

告别世界名曲　孙国忠　《音乐爱好者》　1995（2）

致音乐爱好者　(日)芥川也寸志　罗传开译　《音乐爱好者》　1995（2）

我们为什们么要听音乐　严锋　《音乐爱好者》　1995（3）

不必望洋兴叹（一、二、三、四、五、六）　辛丰年　《音乐爱好者》　1995（1、2、3、4、5、6）

听乐与读乐　杨燕迪　《音乐爱好者》　1995（6）

绚烂之极复归平淡——“刘德海琵琶独奏音乐会”观后　金复载　杨惟　项蓓星　《音乐爱好者》　1995（4）

赞美春天的著名管弦乐　北岭　《乐器》　1995（2）

民族音乐学

民族音乐学主位——客位研究的理论问题　汤亚汀　《中国音乐学》　1995（2）

结构·解构·重构：中国传统音乐现代化的必然选择　彭兆荣　《中国音乐学》　1995（2）

中国传统音乐分类中的逻辑与非逻辑问题 田耀农 《中国音乐学》 1995（4）
谈民间音乐品种的定名问题 杨久盛 《人民音乐》 1995（7）
"融人"与"跳出"：民族音乐学之"道" 由"局内人"和"局外人"问题引出的思考 沈洽 《音乐研究》 1995（2）
中国传统音乐中对比统一法则的民族性 刘正维 《音乐研究》 1995（4）
音乐文化的双视角观照——民族音乐学的一种新定位 沈洽 《中央音乐学院学报》 1995（3）
实地调查的经验积累和科学意义及作用再认识 伍国栋 《中国音乐》 1995（1）
研讨世界民族音乐 管建华 《中国音乐》 1995（2）
世界民族音乐笔谈 俞人豪 《中国音乐》 1995（2）
做好"世界民族音乐"学科的建设工作 朱卓建 《中国音乐》 1995（2）
纠正偏差 面向世界 杜亚雄 《中国音乐》 1995（2）
对世界民族音乐的感想 安平 《中国音乐》 1995（2）
民族音乐学研究向广度和深度发展 冯光钰 《中国音乐》 1995（2）
音乐文化的多元性 陈自明 《中国音乐》 1995（2）
加强对世界民族音乐的研究 樊祖荫 《中国音乐》 1995（2）
民俗音乐学研究中的关键 柯琳 卢国文 《中国音乐》 1995（3）
民族音乐学的若干界定、方向和问题 （美）内特尔 朱卓建编译 《中国音乐》 1995（3）
"富丽而珍奇"：音乐的根基与变迁的传统 （新西兰）H·李斯 管建华编译 《中国音乐》 1995（4）
音乐民族学与世界音乐的教学 （美）内特尔 管建华编译 《中国音乐》 1995（4）
音乐变迁之认识过程 （英）约翰·布莱金 杨红编译 《中国音乐》 1995（2）
社会和音乐的交结：文化分析的方法论 （加纳）恩克蒂亚 赵志扬编译 《中国音乐》 1995（2）
五声音阶是全球性的吗？ （越南）陈文溪 张东晓编编译 《中国音乐》 1995（2）
意义和音乐认识的理论：——一种音乐民族学的方法 （英）伊丽萨白·托尔伯特 赵志扬编译 《中国音乐》 1995（4）

中国传统音乐基本理论　陈应时　《音乐艺术》　1995（1）

寄托于音的民族心　（日）山口修　龚林译　《音乐艺术》　1995（4）

“一般音乐学”与“民族音乐学”的整合　牛龙菲　《音乐探索》　1995（1）

音乐美学

对一种社会学派音乐哲学的考察——阿多诺《新音乐的哲学》一书的解读和评论（上、下）　于润洋　《中国音乐学》　1995（1、2）

百年将尽，跨世纪在即——中国音乐美学研讨会（香港）报告　韩锺恩　《中国音乐学》　1995（3）

音乐的情感初探——再读汉斯立克的《论音乐的美》　何乾三　《中国音乐学》　1995（3）

青主音乐美学思想述评　蔡仲德　《中国音乐学》　1995（3）

声乐美学初探　范晓峰　周静　《中国音乐学》　1995（3）

含蓄中的浪漫主义气韵——古代琴书中古琴表演美学观念的一种倾向　王红梅　《中国音乐学》　1995（4）

欣赏观念的调度与拓展　张放　《人民音乐》　1995（4）

音乐表现欲的启发与思考　廖家骅　《人民音乐》　1995（7）

简介《东方美学和大宇宙存在哲学整体理论译释论》　王宁一　《人民音乐》　1995（9）

历史叙事与逻辑架构——中国音乐美学研讨会（香港）纪略及其提示　韩锺恩　《人民音乐》　1995（10）

有关“音乐定义”的通信　牛龙菲—蔡仲德　《人民音乐》　1995（10）

读索菲娅·丽萨《音乐美学新论》孙星群　《人民音乐》　1995（11）

现代主义音乐在中国的命运　汪申申　《人民音乐》　1995（12）

从文化学角度谈星海审美趣味的形成　罗小平　《音乐研究》　1995（3）

音乐的感情与形态——“通质同构”　周畅　《音乐研究》　1995（4）

美善合一的审美观念及其对中国传统音乐实践的影响　王次炤　《音乐研究》　1995（4）

关于音乐创作中的美与丑——给某校作曲专业学生的信　陈其钢

《中央音乐学院学报》 1995（1）

音乐存在方式——同人之有关思路 牛龙菲 《中央音乐学院学报》 1995（2）

音乐与文学在媒介材料、表现对象及结构方面之对比（上、下） 王次炤 《中央音乐学院学报》 1995（1、2）

“音乐特殊性”及音乐艺术的本质与功能——由《音乐审美经验感性论原理》而发之一 周海宏 《中央音乐学院学报》 1995（4）

蔡元培的音乐美学理论与实践 修海林 《中央音乐学院学报》 1995（4）

试释《声无哀乐论》之“声” 李明 《中央音乐学院学报》 1995（4）

理论、分析与批评 （美）罗伯特·摩根 金平译 《中央音乐学院学报》 1995（4）

从古代文学作品，看一种“无言而声美”艺术——啸 方承国 《中央音乐学院学报》 1995（4）

音画配合的审美关系——纪念电影诞生一百周年 林华 《音乐艺术》 1995（3）

治心说与净化说——中国先秦与古代希腊音乐美学思想之比较（上、下） 孙星群 《音乐艺术》 1995（3、4）

几点商榷——读《音乐美学二题》 中奇 《乐府新声》 1995（1）

琴曲打谱之美学探微 朱默涵 《乐府新声》 1995（1）

乐象传神意无涯——音乐意象本质论略 包敏真 《乐府新声》 1995（1）

音乐审美直觉的发生规律与特征 邵桂兰 王建高 《乐府新声》 1995（2）

爱植沃土 情寄八荒——对张藜词作的美学思考 周荫昌 《乐府新声》 1995（2）

中国传统音乐之音乐美学观念 牛龙菲 《乐府新声》 1995（3）

音乐美学领域中的“文学中心论”——兼论音乐与现实主义 杨琦 《音乐探索》 1995（2）

“乐和”论 毛继增 《音乐探索》 1995（3）

音乐表演中的形、神、情及其创造 张密丽 《音乐探索》 1995（3）

感情体验的实现——试谈音乐欣赏的第二阶段 张放 《音乐探索》 1995（4）

浅谈音乐美育 史素梅 《音乐学习与研究》 1995（1）

再论星海的美学思想 罗小平 《星海音乐学院学报》 1995 (3、4)合刊

物质、哲理、道行——切入音乐艺术存在方式之三个特殊层面 牛龙菲 《星海音乐学院学报》 1995(3、4)合刊

完成音乐审美创造历程的初始环节——对音乐创造中精神活动的分析探讨 王平 《交响》 1995(1)

音乐究竟是什么? 肖鉴铮 《交响》 1995(1)

音乐艺术审美初探 李天义 《交响》 1995(1)

钱钟书论乐论艺数则——谈《管锥篇》札记(之一、之二)寇亚强 《交响》 1995(1、4)

中国音乐的意象美学论纲 罗艺峰 《交响》 1995(2)

音乐审美直觉的发生及其心理因素 邵桂兰 王建高 《交响》 1995(2)

莫扎特美学思想对后世的影响 (美)L. 波茨廷 李枚摘译 《交响》 1995(2)

尼采与现代西方音乐美学的重构和确认(上、下) 徐良 《交响》 1995(3、4)

音乐接受中的两个层次——音乐欣赏、音乐理解 李玫 《交响》 1995(4)

"五四"与"新音乐"理论 刘曲雁 《艺苑》音乐版 1995(1)

马克思哲学对音乐的启示(下)——价值论 茅原 《艺苑》音乐版 1995(1)

音乐表演艺术中的真与美 杨易禾 《艺苑》音乐版 1995(2)

关于表演心理技术的美学思考——斯坦尼斯拉夫斯基表演体系的启示(上) 杨易禾 《艺苑》音乐版 1995(4)

说说音乐的模糊美 邹洪复 《中小学音乐教育》 1995(3)

艺术和情感 (美)赖默 普凯元译 《中小学音乐教育》 1995(6)

乐律学

蔡元定乐律理论研究(之一)——兼论宋俗乐犯调说 郑荣达 《中国音乐学》 1995(1)

朱载堉琴律若干问题之我见 陈应时 《中国音乐学》 1995(1)

论移律与回归 义亚 《中国音乐学》 1995(3)

宋代三种笙制(和笙、巢笙、竽笙)及管苗音位的设置原则 张振

涛 《中国音乐学》 1995（4）

曾侯乙编钟钟铭校释（下） 崔宪 《音乐研究》 1995（1）

调（均）·清商三调·笛上三调 冯洁轩 《音乐研究》 1995（3）

钟律与琴律 崔宪 《中央音乐学院学报》 1995（1）

钟律与纯律 李成渝 《中央音乐学院学报》 1995（1）

三分损益与五声相生之差异 刘勇 《中国音乐》 1995（2）

中国古音律的时间意义与《周易》 刘道远 《音乐学习与研究》 1995（2）

“之调称谓”、“为调称谓”与术语研究——兼谈曾侯乙编钟的乐制 黄翔鹏讲 张振涛整理 《中国音乐》 1995（2）

论五度相生“均”关系的弹性机制——一个与中西调式特征相关的理论探讨 蒲亨建 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

必须重视对纯律的学习和应用 李武华 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

太极节拍 房晓敏 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊

对中国传统音乐律调音阶的探讨 吕自强 《交响》 1995（4）

康熙十四律乃徐寿“律管试验”之滥觞——与戴念祖先生商榷 陈正生 《黄钟》 1995（1）

朱载堉《瑟谱》及相关问题探讨 赵毅 《黄钟》 1995（1）

论管子“三分损益法” 罗天全 《艺术探索》 1995（3）

音乐考古学

音乐考古测音研究的误区——铜鼓“双音”及其“生律法倾向”“体制”研究评析 秦序 《中国音乐学》 1995（1）

洛阳龙门石窟中乐器及乐队组合 潘国强 《中国音乐》 1995（3）

对于湖南省博物馆商代大铙的思考 罗复常 《乐器》 1995（3）

音乐心理学

作为感知中刺激物的音乐与情感反应——一种新的理论框架 (美)麦克姆兰 刘沛译 《中国音乐学》 1995(1)

论汉斯立克的审美心理观 王洪生 《中国音乐学》 1995(4)

论音乐创作与审美心理结构系统中的潜感觉 邵桂兰 王建高 《中国音乐学》 1995(4)

音乐风格的多维度量表分析法 (英)依斯特朗德 刘沛译 《中国音乐学》 1995(4)

关于音乐感知能力的研究——音乐表演艺术从业者的心理基础 阎林红 《中国音乐学》 1995(4)

艺术医学心理意念——与歌唱相关问题的探讨 曹淑芳 《音乐探索》 1995(1)

歌唱者的感觉、知觉和表象(二) 徐行效 《音乐学习与研究》 1995(2)

论钢琴弹奏的内倾世界 吴志刚 《星海音乐学院学报》 1995(3、4)合刊

中国传统文化中的心理声学倾向 马铁丁 《交响》 1995(3)

得心应手 声情并茂——谈扬琴演奏家的心理素质训练 梁瑞华 《黄钟》 1995(2)

心理活动对歌唱表演的影响 汤爱民 《艺苑》音乐版 1995(3)

演奏家的心理修养断想 冯效刚 《艺苑》音乐版 1995(4)

谈音乐对心境的影响 赵子清 《音乐生活》 1995(4)

音乐科技

仪器与心理 科学与技术——与李武华同志商榷 罗复常 《中国音乐学》 1995(3)

计算机音乐的进展 龚镇雄 《中国音乐学》 1995(4)

电脑音乐刍论 舒泽池 《中央音乐学院学报》 1995(3)

用DBASEⅡ编制乐曲目录管理系统软件 孙元昌 《中国音乐》 1995(3)

一部实用的工具书——民族乐器CD—ROM光盘 赵诚 《中国音乐》 1995(3)

音乐治疗中的“听” 胥远帆

《中国音乐》 1995（3）

泛音与人为泛音 余亚明 《中国音乐》 1995（3）

音乐声学四题 华天礽 《音乐艺术》 1995（2）

未来机械钢琴调律的展望 边丽华 《乐府新声》 1995（1）

十二音列制 赵德震 《乐府新声》 1995（2）

试论乐器发声的“穿透力” 张镜聪 《音乐探索》 1995（3）

音乐声场中的非线性波 张欣 《音乐学习与研究》 1995（1）

电脑音乐系统及其应用 冯勇 《交响》 1995（3）

音高的易加增殖原理 高畅 《黄钟》 1995（2）

竹筒琴发音机理初探 苏沙宁 《乐器》 1995（3）

笙的双重音响及其内部数理结构 谭军 《黄钟》 1995（4）

钢琴弦振动特性的一种分析方法 徐劳立 《乐器》 1995（1）

电子琴用调频音调发生器 张肇富译 《乐器》 1995（2）

计算机钢琴调律软件 TUNER 版本1.0简介 邵力源 《乐器》 1995（3）

小提琴物理基础 关肇元 《乐器》 1995（3、4）

音乐比较学

民歌比较研究中的几个问题——地属、族属与风格差异 苗晶 《中国音乐学》 1995（4）

商核论——兼论中西乐学调关系若干问题的比较 童忠良 《音乐研究》 1995（1）

福建南音与冲绳三线古典音乐之比较研究 王耀华 《音乐研究》 1995（1）

中西乐理之比较研究 杜亚雄 《中央音乐学院学报》 1995（3）

重建比较音乐学 管建华 《中国音乐》 1995（1）

欧洲民间音乐比较研究绪论 （美）詹·波特 王军编译 《中国音乐》 1995（1）

论亚非音乐调式 （越）陈文溪 张东晓编译 《中国音乐》 1995（2）

比较音乐的研究 （美）B.内特尔 管建华编译 《中国音乐》 1995（2）

中西乐理的比较研究 杜亚雄 《中国音乐》 1995（2）

中国和朝鲜的传统音乐 （德）沃·

布尔德 尹耀勤 赵志扬编译 《中国音乐》 1995（2）

《十面埋伏》的流派比较 孙丽伟 《中国音乐》 1995（3）

中国萨满和匈牙利塔托什语境中的鼓及其象征意义 刘桂腾 《乐府新声》 1995（1）

黄钟大调 马工枚速——中西音乐刍议 唐朴林 《音乐学习与研究》 1995（1）

唱名法体系的历史沿革和比较评介 杨汉丹 《黄钟》 1995（1）

从文化传统看中西音乐传统的不同 刘承华 《黄钟》 1995（3）

创作研究

四千多张点歌单的启发——兼论群众歌曲创作的一些问题 杨慕霞 《人民音乐》 1995（1）

论鲁日融的二胡曲创作 方建军 《人民音乐》 1995（9）

与荷兰电影导演谈中国青年作曲家（上、下） 苏夏 《人民音乐》 1995（9、10）

时代性、民族性、可听性——徐景新访谈录 于庆新 《人民音乐》 1995（11）

关于"20世纪华人音乐经典"之我见及其他 卞祖善 《人民音乐》 1995（12）

从《三国演义》说起——谈古装历史剧配乐的写法 王宪 《人民音乐》 1995（12）

《三国演义》音乐创作随笔 李一丁 《人民音乐》 1995（12）

电影《炮打双灯》的音乐 赵季平 《人民音乐》 1995（12）

论歌词意境的创造 得雨 《中国音乐》 1995（3）

和而不同——五重奏《和》创作札记 朱践耳 《音乐艺术》 1995（1）

音乐作品中异彩纷呈的"彩虹桥"——分类论析各种常用棋式的桥段音乐（一） 姚以让 《音乐探索》 1995（4）

谈拍 李石根 《交响》 1995（1）

江南民歌传统审美情趣的突破 张胜 《交响》 1995（4）

《挖土歌》产生的历史背景及艺术传承 龙泽瑞 《黄钟》 1995（3）

借鉴与创造——扬琴曲创作体会 芮伦宝 《艺苑》音乐版 1995（1）

当前歌曲创作中的"白"与"暗" 闻泽 《音乐生活》 1995（9）

三大流行乐派及其创作特征 王永

令 《音乐生活》 1995（11）
从体裁的嬗变消长看20世纪上半叶中国歌曲创作的发展 戴鹏海 《艺术探索》 1995（1、2、3）
满谦子歌曲创作探微 王小昆 《艺术探索》 1995（3）
歌曲创作如何做到情景交融 傅磬 《艺术探索》 1995（3）
诱人的课题 独特的风采——从舞剧《漓江情韵》所想到的 潘建 《民族艺术》 1995（1）
舞剧观念的更新和突破——民族舞剧《漓江情韵》观后 张利群 黄小明 《民族艺术》 1995（1）
大型舞剧《漓江情韵》创作访谈录 本刊记者 《民族艺术》 1995（1）
民族歌曲创作漫笔 傅磬 《民族艺术》 1995（2）

作品评价

胡松华与《长歌万里情》 杜庆云 《人民音乐》 1995（1）
浓浓姑苏情 悠悠江南韵——邓建栋的二胡曲《姑苏春晓》 杨青 《人民音乐》 1995（1）
足迹坚实 韵致悠扬——蒋祖馨钢琴作品音乐会听后 方智诺 《人民音乐》 1995（1）
《如意歌》令人如意——浅谈民族乐队轻音乐作品《如意歌》 冉丹 《人民音乐》 1995（2）
追求汉唐流韵——评成公亮的筝曲《伊犁河畔》 王干 《人民音乐》 1995（2）
写在陈其钢作品中国首演之前 李西安 《人民音乐》 1995（2）
循香探幽——罗忠镕《暗香》的艺术成就 陈铭志 林华 《人民音乐》 1995（6）
试论《月儿高》的艺术魅力 李昆丽 《人民音乐》 1995（6）
唐建平的九重奏《玄黄》 李咏敏 《人民音乐》 1995（7）
评大阮独奏曲《拉萨舞曲》 王大启 《人民音乐》 1995（8）
情意绵绵 尽在曲中——赞民族管弦乐曲《扬帆竟游海丝路》 张鸿玮 《人民音乐》 1995（8）
秦风 秦腔 秦派——二胡《秦腔主题随想曲》散议 乔建中 《人民音乐》 1995（9）
斗转星移话《黄河》——写在纪念反法西斯战争胜利五十周年 李吉提 《音乐研究》 1995（2）
新时代的颂歌——《珠江大合唱》

卞祖善 《音乐研究》 1995（3）
《阿里山之鼓》与施光南的器乐创作 靳学东 《音乐研究》 1995（3）
朴实无华 意境深远——评扬琴曲《思》 杨秀荣 《中国音乐》 1995（3）
张曙的《洪波曲》 李津勋 《中国音乐》 1995（3）
民歌与无调性和声结合的最早探索——析桑桐钢琴曲《在那遥远的地方》 陈铭志 《音乐艺术》 1995（1）
《送别》面面观 钱仁康 《音乐艺术》 1995（3）
听唱新翻杨柳枝——钱兆熹合唱作品《扬州慢》评析 徐孟东 《音乐学习与研究》 1995（4）
境高与意真——从《潇湘水云》的意境谈起 （香港）钱永利 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
我看郭文景的大提琴与钢琴曲《巴》 陈大明 《交响》 1995（2）
长笛曲《舞诗》赏析 王希平 《交响》 1995（2）
集真善美于一体的琵琶曲名作——《平沙落雁》 任鸿翔 《交响》 1995（4）
面对"轰动效应场"的沉思——从陈洪与他的《土里巴人》论文化透视与艺术创造 何昌林 《黄钟》 1995（1）
去粗取精 脱俗超凡——古琴曲《关山月》分析 匡学飞 《黄钟》 1995（1）
评一代高胡宗师刘天一及其作品《鱼游春水》 陈威 《黄钟》 1995（3）
《病中吟》的成功与技法 刘正维 《黄钟》 1995（3）
东方审美的探索——试析林华教授《二十四诗品》钢琴曲集 沙凌祯 《艺苑》音乐版 1995（2）
写在演出《玛勒第八交响曲》之后 王凡 《艺苑》音乐版 1995（3）
听邹建平新作——民族管弦乐曲《千里江陵》 茅原 《艺苑》音乐版 1995（3）
对人生的感叹——琵琶曲《大浪淘沙》浅析 姜妹 《艺苑》音乐版 1995（3）
一首值得品味的歌——谈《中华民谣》 吕美顺 《音乐生活》 1995（10）
罗忠镕与"革命交响乐"《沙家浜》 戴嘉枋 《音乐爱好者》 1995（4）
壮心不已写史诗——吕其明与交响叙事曲《孙中山》 柳逊 《音乐爱好者》 1995（4）

中国古代音乐研究

《九宫大成南北词宫谱》词调来源辨析　郑祖襄　《中国音乐学》　1995（1）

《碣石调·幽兰》卷子谱点注　王德埙　《中国音乐学》　1995（1）

手挥五弦　游心太玄——古琴艺术与中国道家思想　史弘　《中国音乐学》　1995（2）

有关唐代"俗讲"的两份材料　田青　《中国音乐学》　1995（2）

古琴曲《阳关三叠》的曲式特点——兼谈中国传统音乐结构的某些共性因素　李吉提　《中国音乐学》　1995（2）

空间考古学视角下的中国传统音乐文化　罗艺峰　《中国音乐学》　1995（3）

太平天国音乐文化述论　朱小田　《中国音乐学》　1995（3）

琴乐"活法"及谱式优劣之我见　秦序　《中国音乐学》　1995（4）

《乐记》的社会学和音乐学　李业道　《人民音乐》　1995（10）

《乐记》与《诗学》　孙星群　《音乐研究》　1995（1）

先秦的社会学——《乐记》　李业道　《音乐研究》　1995（1）

《仁智要录》筝谱解译　关也维《音乐研究》　1995（1）

《熙州大曲》考　曹燕柳　《中央音乐学院学报》　1995（3）

论唐代古琴演奏美学及其音乐思想、（上、下）　李祥霆　《中央音乐学院学报》　1995（3、4）

从《金瓶梅词话》看明代中后期市民音乐的流行及其型态　陈四海　闫增山　《中央音乐学院学报》　1995（4）

唐诗中笙的种类　周洪雷　《中国音乐》　1995（1）

中国古代编钟论纲　蒋定穗　《中国音乐》　1995（1）

琵琶史中的指弹与拨弹　陈四海　《中国音乐》　1995（2）

敦煌乐谱《水鼓子》　陈应时　《中国音乐》　1995（2）

灯前乐话——读《九宫谱定总论》　吴小平　《中国音乐》　1995（2）

古代歌唱教学理论和歌唱艺术理论萌芽　程巍　《中国音乐》　1995（3）

论汉代的琴歌　（日）森川加代子　《音乐艺术》　1995（1）

论姜白石歌曲的风格　刘明澜　《音乐艺术》　1995（1）

唐咏乐诗的史料价值与美学价值（上、下） 周畅 《音乐艺术》 1995（1、2）
敦煌琵琶谱《西江月》 （英）韦满易 方建军 汤亚汀译 《音乐艺术》 1995（2）
春秋战国时期的音乐教育思想 修海林 《音乐艺术》 1995（3）
论敦煌琵琶谱"掣"为急返拨 应有勤 《音乐艺术》 1995（3）
论隋唐燕乐调的归并 庄永平 《音乐艺术》 1995（4）
先秦官学私学中的音乐教育 修海林 《音乐艺术》 1995（4）
金音乐史稿（上、下） 孙星群 《乐府新声》 1995（2、3）
明清时期的民间歌舞 金建民 《乐府新声》 1995（3）
古琴曲《酒狂》的结构探索 甘绍成 《音乐探索》 1995（2）
杜甫与音乐 朱泽民 《音乐探索》 1995（2）
朱载堉和十二平均律及其对中西方音乐的影响 王允红 《音乐探索》 1995（4）
古代歌曲《关雎诗谱》研究 达闻 《音乐探索》 1995（4）
全新世中国古人类音乐的物态遗存 修海林 《音乐学习与研究》 1995（1）
从南音"指""曲"与宋戏元曲的关系再探福建南音的形成年代 孙星群 《音乐学习与研究》 1995（3）
鲜为乐倡 何以言之——中国传统音乐百问之一 黄翔鹏讲述 永海整理 《音乐学习与研究》 1995（3）
论先秦儒家音乐观的本质及特征 齐柏平 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊
明清小曲散论 管谨义 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
隋唐燕乐调的琵琶定弦法 庄永平 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
敦煌乐谱《急胡相问》 陈应时 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
中国音乐学术史概述（上、下） 修海林 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
乐论的启示：舞谱的定位化发展和人体文化的符号化 王倩 《交响》 1995（1）
秦筝归秦 再造辉煌 焦文彬 《交响》 1995（1）
鼓史浅谈 程天健 《交响》 1995（1）
释"大镨䝩（㲃）钟" 牛龙菲 《交响》 1995（2）
论"左旋、右旋"之"顺、逆" 周

武彦　《交响》　1995（2）
隋唐燕乐调的名与实（上、下）　庄永平　《交响》　1995（2、3）
敦煌乐谱《倾杯乐》　陈应时　《交响》　1995（3）
从古谱符码译解到古曲生命复苏　就唐代日本《五弦谱》之研究答NHK京都电视台主持人问　何昌林　《交响》　1995（3）
古代阴阳说在乐器制作实践中的运用　张子锐　《交响》　1995（3）
中国历史发展的古今关系二题　郭树群　《交响》　1995（3）
西亚诸教对敦煌乐舞影响之研究（上、下）　黎蕃　《交响》　1995（3、4）
唐代文人士大夫对西域音乐的态度略考　李西林　《交响》　1995（4）
试论琵琶史中指弹与拨弹的沿革　陈四海　《交响》　1995（4）
敦煌曲谱的节拍在中国音乐拍史中的地位　张林　《黄钟》　1995（1）
敦煌乐谱《品弄》　陈应时　《黄钟》1995（3）
唐代古琴概述　唐诗乐器管窥（节选）　齐柏平　《黄钟》　1995（4）
隋唐朝的打击乐史　戴宁　《黄钟》　1995（4）
中国传统记谱法历史沿革　臧艺兵　《黄钟》　1995（4）
俗曲《满江红》研究　梁生安　《艺苑》音乐版　1995（2）
略论明清琵琶曲谱及演奏家　曹月　《艺苑》音乐版　1995（3）
胡琴琴弓考　吴红非　《艺苑》音乐版　1995（3）
词曲相谐　声情并茂——试析姜夔《扬州慢》　刘晔　《艺苑》音乐版　1995（4）
两朝高手的鼓艺神技　王霖　《乐器》　1995（3）
评所谓“汉龠”　牛龙菲　《乐器》　1995（3）
中国古代的口哨——啸　陈四海　《乐器》　1995（3）
中国古代乐器装饰艺术初探　李加宁　《乐器》　1995（4）
中国笛文化　曾遂今　《乐器》　1995（4）
磬：我国远古时期的石乐　王鸿飞　《音乐生活》　1995（11）
说“解”　冯洁轩　《音乐探索》　1995（1）
元封百年　华工焉传　黄翔鹏　《音乐探索》　1995（1）
有关周朝乐官的两个问题　陈应时　《音乐探索》　1995（1）
隋唐朝的打击乐史　戴宁　《音乐探索》　1995（3）

羌笛考 赵世骞 《民族艺术》 1995（2）

中国近现代音乐研究

当下新音乐叙事话语的拆解与重构——关于新音乐问题的再度诘问与辩难 韩锺恩 《中国音乐学》 1995（1）

王光祁学术阐微 宋祥瑞 《中国音乐学》 1995（3）

新时期大众流行音乐的文化属性探析 明言 《中国音乐学》 1995（3）

我和西部民歌（上、下）王洛宾 《人民音乐》 1995（1、6）

关于王洛宾与西部民歌的来信 夏米力等 《人民音乐》 1995（2）

我们不能忘记——纪念我国音乐学研究的卓越组织者李元庆同志诞辰80周年 乔建中 《人民音乐》 1995（3）

忆五平 罗忠镕 《人民音乐》 1995（4）

忆洪达琳先生二三事 冯文慈 《人民音乐》 1995（4）

《黄河》钢琴协奏曲是怎样诞生的 储望华 《人民音乐》 1995（5）

回顾《长征组歌》的创作演出 晨耕 《人民音乐》 1995（8）

高唱人民胜利的凯歌——纪念抗日战争和世界反法西斯战争胜利50周年 李焕之 《人民音乐》 1995（8）

歌剧《白毛女》在延安的创作与排演（上、下） 向延生 朱萍 《人民音乐》 1995（8、9）

《黄河大合唱》第一次在延安公演 朱荣辉 《人民音乐》 1995（9）

50年前的回忆 李群 《人民音乐》 1995（10）

音乐在记忆中的震颤——听“上海之春”两场二战题材作品 徐琰 《人民音乐》 1995（10）

难忘的往事——回忆中国第一交响乐指挥训练班 王永令 《人民音乐》 1995（11）

发现刘天华创作歌曲《君永校歌》记实 高行素 《人民音乐》 1995（11）

对抗战音乐的再认识 蒲方 《人民音乐》 1995（11）

烽烟万丈 战歌震天——漫话“陪都”抗战音乐 叶语 《人民音乐》 1995（12）

艺术是不会老的——纪念梅兰芳诞辰100周年 常静之 《音乐研究》 1995（1）

伟大的抗日战争胜利是中国人民斗争的胜利 吕骥 《音乐研究》 1995（3）

从伟大的抗日战争胜利50周年所想到的 孙慎 《音乐研究》 1995（3）

把最好的精神食粮贡献给人民 赵沨 《音乐研究》 1995（3）

历史的灾难不能忘记 李凌 《音乐研究》 1995（3）

抗日反法西斯的歌声永驻心头 李伟 《音乐研究》 1995（3）

顾后瞻前 大有可为 卢肃 《音乐研究》 1995（3）

抗日战争使我走上了作曲之路 曹火星 《音乐研究》 1995（3）

时代的心声 永恒的旋律——评抗日战争歌曲 祖振声 《音乐研究》 1995（4）

从《音乐杂志》看国乐改进社——兼谈刘天华的国乐思想 梅雪林 《音乐研究》 1995（4）

“和声风格民族化”在我国早期专业音乐创作中的萌芽 王青 《音乐研究》 1995（4）

新音乐发展历史的文化美学评估 管建华 《中央音乐学院学报》 1995（1）

在中西音乐文化交融下本世纪上半叶的中国新音乐（上、中、下） 汪毓和 《中央音乐学院学报》 1995（2、3、4）

歌德与梁启超 廖辅叔 《中央音乐学院学报》 1995（3）

谈音乐艺文社 廖辅叔 《中央音乐学院学报》 1995（4）

权力、话语与音乐的古今问题——近代音乐文化的结构变迁及其相关问题 李方元 《中国音乐》 1995（1）

为民族自由、解放而高歌——写在中国人民抗日战争胜利50周年之际 冯光钰 《中国音乐》 1995（2）

马思聪之前的中国小提琴音乐述略 陈聆群 《音乐艺术》 1995（2）

西方文化与20世纪华人音乐创作 罗传开 《音乐艺术》 1995（2）

海峡两岸“弘学”研究日益深人 孙继南 《音乐艺术》 1995（4）

对二十世纪中乐的思考 林友仁 《音乐艺术》 1995（4）

漫漫求索路，辩证哲学心——记音乐哲人王宁一 李曙明 《乐府新声》 1995（1）

音乐史学园地的执着耕耘者——记中国音乐史学家向延生 林毅 《乐府新声》 1995（4）

20世纪华人（大陆）音乐创作概述 汪毓和 《音乐探索》 1995

（1、2、3）

中国琵琶近代史资料（五、六、七） 韩淑德 张之年 《音乐探索》 1995（1、2、4）

怀念挚友钟善祥 彭涓 《音乐探索》 1995（2）

缅怀钟善祥二三事 李成渝 《音乐探索》 1995（2）

论李叔同“学堂乐歌”的艺术特点 杨雁行 《音乐学习与研究》 1995（3）

桂林抗战音乐运动略述 陈洛 《音乐学习与研究》 1995（2）

叱咤风云惊天地 一代壮歌震古今——论抗日救亡歌曲与抗战歌曲的历史地位 闻理 《交响》 1995（3）

当下人文生态及其文化工业语境——当代音乐对后现代主义文化约定的历史承诺——（上、下） 韩锺恩 《交响》 1995（3、4）

为了神圣牺牲的纪念——世界反法西斯战争胜利五十周年 林华 《音乐爱好者》 1995（3）

爱乐女的世纪交响——献给我尊敬的音乐家 吉玛 《音乐爱好者》 1995（4）

为了眼睛的音乐——纪念电影诞生一百周年 林华 《音乐爱好者》 1995（4）

“上海之春”三人谈——献给我尊敬的音乐家 侯方 《音乐爱好者》 1995（4）

锻造出的美——记中国音乐史中的女性 梁晴 《音乐爱好者》 1995（5）

抗战八年一音专——记孤岛时期的私立上海音专 朱建 《音乐爱好者》 1995（6）

现代合唱艺术发展概述 梁甫基 《艺术探索》 1995（3）

音乐家

怀念潘怀素先生——潘怀素先生诞辰百年祭 缪天瑞 《中国音乐学》 1995（2）

全方位的音乐教育实践——作为音乐教育家的贺绿汀 戴鹏海 《中国音乐学》 1995（2）

沈湘的笑脸正面对我们——在梁宁专场独唱音乐会上的讲话 吴祖强 《人民音乐》 1995（1）

沈湘先生仍在我们中间 石惟正 《人民音乐》 1995（1）

怀念您，沈湘学生纪念恩师演唱会侧记 蒋力 《人民音乐》 1995（1）

名满天下的一代声乐艺术宗师——纪念沈湘教授逝世一周年　徐冬　《人民音乐》1995（1）
民歌的记谱与加工——王洛宾先生访谈录　于庆新　《人民音乐》　1995（1）
无私无畏　忠贞不渝——贺绿汀及其音乐创作　汪毓和　《人民音乐》　1995（2）
记民族音乐家李民雄　刘新芝　《人民音乐》　1995（3）
植根于人民音乐的合成器作曲家——姬神　申溪　《人民音乐》　1995（3）
抒时代之音　融华夏之情——李焕之及其音乐创作　汪毓和　《人民音乐》　1995（4）
平凡与不朽——纪念华彦钧　李民雄　《人民音乐》　1995（5）
"含情脉脉的歌"——钱正钧和他的《独唱歌曲选》　戴鹏海　《人民音乐》　1995（5）
纪念麦新诞辰80周年　孙慎　《人民音乐》　1995（6）
《晋察冀小姑娘》及其作者　徐曙　《人民音乐》　1995（6）
毕生敬业　严谨练达——江定仙及其音乐创作　汪毓和　《人民音乐》　1995（6）
尊重前辈业绩　发扬民族音乐传统——纪念刘天华诞辰百年　汪毓和　《人民音乐》　1995（7）
刘天华先生影响我的一生　方堃　《人民音乐》　1995（7）
承前启后　继往开来——写在纪念民族音乐家刘天华诞辰100周年音乐会之后　俞松林　《人民音乐》　1995（7）
行远弥坚摆渡人——陈澄雄（台湾）陈惟芳　《人民音乐》　1995（8）
写在赵梅伯教授90寿辰之际　张树楠　《人民音乐》　1995（9）
《我怎样作抗战歌》　马思聪　《人民音乐》　1995（9）
关于马思聪的文章《我怎样作抗战歌》　马之庸　《人民音乐》　1995（9）
艺苑育桃李　乐府奏新声　罗艺峰　《人民音乐》　1995（9）
赵梅伯先生的音乐建树　焦杰　向大勋　《人民音乐》　1995（9）
以独特的民族风格屹立与于世界艺术之林——指挥家、作曲家彭修文访谈录　于庆新　《人民音乐》　1995（10）
黑土奇葩——梁岚　王德　《人民音乐》　1995（11）
郭兰英的艺术道路及其成就　修

海林 《音乐研究》 1995（1）
严谨治学笔耕不辍的音乐学者——访钱仁康先生 黄大岗 《音乐研究》 1995（1）
吕骥评传（第一部分1909－1937）上 李业道 《音乐研究》 1995（3）
冼星海的艺术实践和音乐家的良知 冯光钰 《音乐研究》 1995（4）
冼星海的音乐观 李业道 《音乐研究》 1995（4）
不尽的思念 孟波 《音乐研究》 1995（4）
我国近代音乐家李华萱（荣寿） 杨和平 《中央音乐学院学报》 1995（1）
刘天华在北京的最后几年 刘北茂口述 刘育辉整理 《中央音乐学院学报》 1995（3）
古朴典雅 独树一帜——忆查老的琴歌 许健 《中央音乐学院学报》 1995（4）
一位在艺术上不断探索的作曲家——罗忠镕及其音乐创作 汪毓和《中国音乐》 1995（4）
童斐和他的传统声乐艺术论述 胡慈舟 《中国音乐》 1995（4）
论星海的辩证艺术观 罗小平 《中国音乐》 1995（4）
贺赵梅伯先生90华诞 常受宗 向大勋 《音乐艺术》 1995（2）
《天下为公》歌与萧友梅 孟文涛 《音乐艺术》 1995（3）
星海音乐的人文精神 冯明洋 《音乐艺术》 1995（4）
在歌剧园地辛勤耕耘的人——记作曲家羊鸣 赵晓明 《乐府新声》 1995（3）
刘天华生命的最后时刻及其身后哀荣（一） 刘北茂口述 余辉整理 《音乐学习与研究》 1995（4）
从“普遍的音乐”看冼星海的教育思想 周广平 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
“十月胜利”前后的施光南 夏滟洲 《交响》 1995（1）
人民音乐家冼星海——纪念冼星海逝世50周年 刘恒之 《交响》 1995（3）
人生自是有情痴——纪念黄海怀先生60周年诞辰 周家澧 《黄钟》 1995（3）
他在音乐的世界展翅高飞——记作曲家陈鹏年 芦永椿 易人 《艺苑》音乐版 1995（1）
揭示音乐奥秘的人——记音乐理论家茅原 杨易禾 《艺苑》

音乐版 1995（1）

子承父业 再创辉煌——记年轻的钢琴教授范大雷 黄聿杰 《艺苑》音乐版 1995（3）

刘天华作品对我的创作和演奏的影响 张锐 《艺苑》音乐版 1995（4）

德艺双馨——记钢琴教育家石钢先生 蒋林 《乐器》 1995（3）

他使音乐获得了新生——谭盾和他的现代音乐 吴苏宁 《音乐生活》 1995（7）

良师益友林克昌 李耀伦 《音乐爱好者》 1995（1）

妙手回春 重振乐团——记旅美中国音乐家李晓芦 郭令强 陈虹 张远文 《音乐爱好者》 1995（2）

一意孤行者——青年作曲家刘星 于智魁 《音乐爱好者》 1995（2）

从奥地利飞回的燕子——记女高音歌唱家陈小群 《音乐爱好者》 1995（3）

悟性·灵性·个性——作曲家朱践耳访谈录 王国伟 《音乐爱好者》 1995（3）

刘天华百年感怀 项阳 《音乐爱好者》 1995（5）

琴音凝聚着她的新声——记国际民乐独奏大赛金奖得主刘波 王国伟 《音乐爱好者》1995（6）

中国汉族音乐

清筒音唢呐及其调式 杨育民 《中国音乐学》 1995（1）

京剧皮黄腔非程式性创造研究 徐霞 《中国音乐学》 1995（2）

关于西安鼓乐谱中的“拍” 李石根 《中国音乐学》 1995（2）

民间器乐曲实例分析与宫调定性 黄翔鹏 《中国音乐学》 1995（3）

闽北与赣东锁歌之考察 李春阳 《中国音乐学》 1995（4）

赶圩归来话民歌 冯光钰 《人民音乐》 1995（6）

关于五声音阶起源的推测 杜亚雄 《人民音乐》 1995（8）

《花儿》好唱头难抬 姚含珠 《人民音乐》 1995（9）

演唱云南民歌随笔 王郁芝 《人民音乐》 1995（10）

莫道古琴古 翻来是新声——参加“95中国成都古琴艺术国际交流会”后的思考 张鸿玮 《人民音乐》 1995（11）

古琴音乐与现代文化　冯光钰　《人民音乐》　1995（11）

再谈苦音阶和它的两个特性音 Fa 与 ♭Si　徐荣坤　《音乐研究》　1995（1）

二人转“十六字板”的特点和规律　那炳晨　《音乐研究》　1995（1）

谈高腔音　刘国杰　《音乐研究》　1995（2）

论花儿流行中的曲调演变及意义　李恩春　《音乐研究》　1995（2）

对准时代之需要——我对发展古琴音乐的认识　龚一　《音乐研究》　1995（4）

《竹枝》研究　齐柏平　《音乐研究》　1995（4）

“核腔”两问题——与蒲亨强先生商讨　施王伟　《中央音乐学院学报》　1995（3）

琴歌的传统和演唱　查阜西　《中央音乐学院学报》　1995（4）

板眼与晋剧记谱　徐佩　《中国音乐》　1995（1）

豫南民歌的调式特点　唐瑰卿　朱敬修　《中国音乐》　1995（1）

应该推前两个世纪看“广东音乐”　陈天国　《中国音乐》　1995（1）

他山之石　可以攻玉——从戏曲分腔谈歌剧男腔创作　刘正维　《中国音乐》　1995（2）

当代民族器乐的传播　席强　《中国音乐》　1995（2）

当代东北大秧歌记实　李玉珍　《中国音乐》　1995（2）

戏曲演唱的发声训练　胡芝凤　《中国音乐》　1995（3）

东北的鼓吹乐　李来璋　《中国音乐》　1995（3）

数列结构是怎样来的——《苏南吹打》结构特点透视一则　蒲亨强　《中国音乐》　1995（4）

香港“广东音乐”兴衰刍议　李明　《中国音乐》　1995（4）

曲艺音乐的分类　董灵　《中国音乐》　1995（4）

散板音乐探究　王红梅　李乃平　《中国音乐》　1995（4）

弃笛取琴——剧种主奏乐器更替的轨迹　高敏　《中国音乐》　1995（4）

沪剧与地域文化　王灿　《中国音乐》　1995（4）

评剧音乐调研心得　陈钧　《中国音乐》　1995（4）

为了宫＝Fa——听陈应时中国传统音乐基本理论讲座的后感　（日）东川清一　赵维平译　《音乐艺术》　1995（1）

越剧音乐史初探　连波　《音乐艺术》　1995（1）

赵南宫廷乐采访录 赵维平 《音乐艺术》 1995（4）

温故创新 继往开来——东北地方戏音乐诀谚的研释 那炳晨 《乐府新声》 1995（1）

东北鼓吹乐与笙管乐之异同 贾瑞祥 《乐府新声》 1995（2）

评剧《秧歌情》的音乐特色 史德林 《乐府新声》 1995（4）

四川汉族民间婚礼与婚嫁歌（续一、续二、续三、续完） 匡天齐 《音乐探索》 1995（1、2、3、4）

古琴音乐二章 冯光钰 《音乐探索》 1995（3）

粤剧音乐的调式调性 李雁 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

再谈潮州音乐的七平均律 陈天国 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

湖南丧歌论析 朱艳林 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

敦煌乐谱曲拍非“掣拍”形式——和陈应时先生商榷 庄永平 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

再谈潮州弦诗乐的调体 陈天国 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊

粤东梅州市的说唱音乐——五句板 温萍 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊

浅谈秦腔板胡 郑特望 《交响》 1995（1）

陕西曲艺音乐品种概况 原作哲 《交响》 1995（2）

中国戏曲音乐“创变”谈 陈慧雯 《交响》 1995（2）

秦腔唱腔字调处理的基本规律 阎可行 《交响》 1995（2）

二人台音乐的旋律发展方法 宋建栋 《交响》 1995（2）

二人台音乐的均·宫·调系统 赵金虎 《交响》 1995（2）

“西安鼓吹乐”四调初探 吕洪静 《交响》 1995（2）

中国传统哲学与中国琴学 李明忠 《交响》 1995（3）

姹紫嫣红又一枝——“陕北说书剧”诞生记实 于志明 《交响》 1995（4）

笙的传统和音音响在应用中的特殊表现 谭军 《黄钟》 1995（2）

荆楚风格二胡曲巡礼 李坚雄 《黄钟》 1995（2）

江苏戏曲音乐特点简说 吴小平 《艺苑》音乐版 1995（2）

南通民间舞蹈音乐初步研究 韩培山 《艺苑》音乐版 1995（2）

现代京剧音乐纵横谈 刘国杰

《艺术探索》 1995（1）

四首汉族民歌的特征覆盖与板块分布 刘正维 《艺术探索》 1995（1）

民歌与民俗 覃桂清 《民族艺术》 1995（1）

《太平春》是壮剧雏形的唱本 丁世博 《民族艺术》 1995（2）

黔南阳戏杂识 姚桂梅 《民族艺术》 1995（2）

当行论——戏曲编剧艺术漫笔 一峰 《民族艺术》 1995（2）

试论四川目连戏的开发价值 王定欧 《民族艺术》 1995（2）

中国少数民族音乐

论壮族民歌歌曲的风格与特征 范西姆 《人民音乐》 1995（4）

新疆古代居民的种族特征和现代民间音乐的风格特点 杜亚雄 《音乐研究》 1995（2）

满族民歌寻踪 杨久盛 《音乐研究》 1995（2）

满族民歌三题 石光伟 《中国音乐》 1995（1）

满族音乐研究新成果 贾瑞祥 《中国音乐》 1995（1）

宁夏民间器乐合奏采风札记 刘同生 《中国音乐》 1995（2）

朝鲜族民歌节奏的特点 邱映霞 《中国音乐》 1995（2）

歌海育歌手 人才代代传——记广西少数民族歌手班 范西姆 《中国音乐》 1995（3）

中国少数民族音乐研究三题 冯光钰 《中国音乐》 1995（4）

侗歌与侗家 李文珍 《中国音乐》 1995（4）

蒙古族《格斯尔》音乐研究 （藏族）扎西达杰 《音乐艺术》 1995（3）

两首珍贵的满语民歌 赵志忠 《乐府新声》 1995（4）

民歌艺术的亮点——滇南四～八声部复音唱法的新发现 张兴荣 《音乐探索》 1995（3）

回、土、撒拉三族“花儿”的风格比较及溯源 赵维峰 《交响》 1995（4）

土汉音乐混融区民歌的形态特征 赵翔 《黄钟》 1995（1）

湘西打溜子述略 李改芳 《黄钟》 1995（3）

漫话哈萨克族乐曲的命名 吴军 《乐器》 1995（4）

苗岭飞歌传四方 雅文 《音乐爱好者》 1995（5）

歌海奇葩——塔塔尔族民间音乐简介 杜亚雄 《艺术探索》

1995（1）
简论瑶族二声部民歌　邓如金　《民族艺术》　1995（1）
蒙古族的说唱艺术　何迺强　《民族艺术》　1995（3）
民族戏剧·人材·艺术风格——少数民族戏剧散议　曲六乙　《民族艺术》　1995（3）
瑶族长鼓文化现象之我见　韩德明　《民族艺术》　1995（3）
满族传统民歌与满族音乐　赵志忠　《民族艺术》　1995（3）
壮侗语各民族恋俗音乐文化考　傅湘仙　《民族艺术》　1995（4）

宗教音乐

辽宁盘锦文昌宫道教器乐调查报告　李润中　吴太邦　《中国音乐学》　1995（1）
南丰傩舞音乐的世俗心理与节奏形态探索　吴军行　《中国音乐学》　1995（3）
东巴仪式音乐的若干调查与研究　桑德诺瓦　《中国音乐学》　1995（4）
中国巫文化探讨——“萨满”与“傩”之比较　柯琳　《人民音乐》　1995（7）
宁夏宗教音乐的类别、特点和源流　延河　《中国音乐》　1995（2）
傩坛锣鼓史话　邓光华　《中国音乐》　1995（2）
五台山的佛教音乐　孔繁洲　《中国音乐》　1995（4）
琳琅振响古韵出——全真祖庭北京白云观道乐　蒲亨强　《音乐艺术》　1995（2）
中国佛教法事中的音乐是为神还是为人　田青　《音乐艺术》　1995（3）
八卦中的器乐演奏蕴含释义　邓廷泽　《乐府新声》　1995（2）
鸾歌凤舞鼓云敖——苏州玄妙观道乐　蒲亨强　蒲亨建　1995（2）
全真正韵闵谱53韵经词韵腔研究　孙凡　《黄钟》　1995（4）
茅山道乐器曲牌调查报告　胡军　《黄钟》　1995（4）
道教音乐巡礼（七）——苏州玄妙观道乐　蒲亨强　罗天全　《音乐爱好者》　1995（1）
道教音乐巡礼（八）——茅山顶宫道乐　蒲亨强　罗天全　《音乐爱好者》　1995（2）
道教音乐巡礼（九）——川西青城

山道乐 蒲亨强 罗天全 《音乐爱好者》 1995（3）

道教音乐巡礼（十）——太乐武当山道乐 蒲亨强 蒲亨建 《音乐爱好者》 1995（4）

道教音乐巡礼（十一）——武昌长春观道乐 蒲亨强 蒲亨建 王红 《音乐爱好者》 1995（5）

中国道教音乐巡礼 结束感言 蒲亨强 《音乐爱好者》 1995（6）

漫谈大理洞经音乐 王峰 《民族艺术》 1995（2）

贵州省沿河土家族傩戏概述 喻帮林 《民族艺术》 1995（2）

巫风·傩戏·戏剧 王兆乾 《民族艺术》 1995（3）

最早的傩戏论文—王兆乾《谈傩戏》 全草 《民族艺术》 1995（3）

音乐教育

陈鹤琴及其儿童音乐教育思想 齐易 《中国音乐学》 1995（2）

三十而立 任重道远—纪念中国音乐学院建院30周年 樊祖荫 《人民音乐》 1995（1）

我的信仰 我的事业——谈小提琴教学 张世祥 《人民音乐》 1995（3）

谈高师音乐专业加强艺术实践活动的重要性 邓伟民 《人民音乐》 1995（5）

为专业艺术教育讨点公平——在政协八届九次常委会上的讲话 吴祖强 《人民音乐》 1995（6）

陈嘉庚的办学精神鼓舞着他——赞蔡继琨教授办福建音乐学院 骆季超 《人民音乐》 1995（8）

浅谈声乐教学中形象思维的运用 姚依乐 《人民音乐》 1995（10）

钢琴教学与科学思维能力的培养 黄登辉 《人民音乐》 1995（12）

论即兴伴奏教学的十大要领 孙维权 《音乐研究》 1995（4）

钢琴教学中的贝多芬奏鸣曲 陈比纲 《中央音乐学院学报》 1995（1）

生产力见地上的音乐教育观 赵宋光 《中央音乐学院学报》 1995（1）

从参赛选手看张世祥老师教学的得与失 黄晓芝 《中央音乐学院学报》 1995（3）
发扬求实精神 搞好学院建设 刘霖 《中央音乐学院学报》 1995（3）
保持和发扬学院的优势和传统 于润洋 《中央音乐学院学报》 1995（3）
练耳的对比教学 罗冬生 《中国音乐》 1995（1）
视唱练耳的基本训练方法 马如林 《中国音乐》 1995（1）
关于音乐教育系的声乐教学 郑景宣 《中国音乐》 1995（1）
迪·雷茨克的声乐教学 （美）约翰斯通—道格拉斯 薛良编译 《中国音乐》 1995（1）
音乐课程研制的认知心理观点 刘沛 《中国音乐》 1995（1）
我国音乐教育发展的四次浪潮 吕韶风 《中国音乐》 1995（1）
乐理教科书中某些错误与理论之辨析 刘永福 《中国音乐》 1995（1）
谈乐理定义的规范和统一 王锦璇 《中国音乐》 1995（1）
形式逻辑与乐理术语概念 王炘 《中国音乐》 1995（1）
师范乐理教学的几点意见 王燕 《中国音乐》 1995（2）
多元社会的多元文化音乐教育 桂勤编译 《中国音乐》 1995（3）
高师钢琴教学改革的尝试 留钕铜 《中国音乐》 1995（3）
音乐在人的教育中的角色 （美）万多尔 刘沛编译 《中国音乐》 1995（3）
关于中师音乐教育 徐芳 《中国音乐》 1995（3）
国外音乐教育研究范畴、方法梗概 向周俊 《中国音乐》 1995（3）
关于多元文化音乐教育未来的一些研究 桂勤编译 《中国音乐》 1995（4）
音乐教育与非西方传统 （美）施瓦德隆 刘沛编译 《中国音乐》 1995（4）
键盘即兴课的性质、结构与策略 康和 《中国音乐》 1995（4）
论音乐学习能力 姜筑 《中国音乐》 1995（4）
钢琴伴奏在声乐教学中的作用 盛文贵 《乐府新声》 1995（1）
高师声乐施教—对高师专科制声乐教学几个基本技术问题的认识 韩东梅 《乐府新

声》 1995（1）
改革开放中崛起的我国普通高等学校音乐教育（下） 穆礼弟 李以明 伍湘涛 《乐府新声》 1995（1）
1994年钢琴教学的收获与思考 张取明 《乐府新声》 1995（2）
办好音乐文学教育 培养音乐文学人才——沈阳音乐学院音乐文学专业成立十五年的回顾与展望 苏英林 《乐府新声》 1995（2）
简谈幼儿钢琴启蒙的教与学 陈玲娟 《乐府新声》 1995（2）
奥尔夫教学法在中国 李妲娜 《乐府新声》 1995（3）
舞蹈课的音乐伴奏问题探讨 王莹 《乐府新声》 1995（3）
乐理教科书中的几个基本概念释疑 刘永福 《乐府新声》 1995（3）
论东北地区1945年以前的专业音乐教育 凌瑞兰 《乐府新声》 1995（4）
少儿小提琴集体课教学初探 杨平 《乐府新声》 1995（4）
比较音乐教育学梗概 刘沛 向周俊 《乐府新声》 1995（4）
乐之韵 舞之魂——兼论舞蹈教学中的音乐教育 阎彬 《乐府新声》 1995（4）
高师钢琴教学内容安排探讨——谈钢琴技巧与伴奏能力同步提高 宋书华 《乐府新声》 1995（4）
关于作曲技术理论课教学的思考 邹承瑞 《音乐探索》 1995（1）
高师和声教学应加强实用性训练 文锋 《音乐探索》 1995（1）
知识、技能和方法——音乐学教学观念谈 王晡 《音乐探索》 1995（3）
探索教改新路，培养合格师资 罗祥熙 赵玉龙 《音乐探索》 1995（3）
高师手风琴教学法研究 徐万一 《音乐探索》 1995（3）
建立完整的音响概念指导声乐教学 唐琳 《音乐探索》 1995（3）
课堂教学的拓展与延伸 熊俊仙 《音乐探索》 1995（4）
“自后者人先知”——从我选手获国际大奖探全国手风琴学会吴守智会长的思想轨迹 蓝蕙 《音乐探索》 1995（4）
如何做一个合格的乐队队员——音乐院校学生乐队中常见问

题的讨论 刘盾 《音乐探索》 1995（4）
钢琴教学浅谈——专业教师随笔 林红 《音乐学习与研究》 1995（1）
民乐合奏课的“团队”模拟教学 胡建华 《音乐学习与研究》 1995（1）
谈普通高校的音乐教育 任葆菊 《音乐学习与研究》 1995（1）
关于音乐教育专业的辩证思考 董志岭 《音乐学习与研究》 1995（1）
民族打击乐基础教学初探 王满 《音乐学习与研究》 1995（1）
乌克兰钢琴家克雷然诺夫斯基教学初探 宋兆寒 《音乐学习与研究》 1995（3）
科学的音乐记忆方法 代百生 《音乐学习与研究》 1995（3）
Bel Canto与声乐共振峰 韩宝林 《音乐学习与研究》 1995（3）
谈高师声乐教学 岳均 《音乐学习与研究》 1995（3）
简谈增加系列笙型教学及笙在乐队中的应用 阎津生 《音乐学习与研究》 1995（3）
和声分析面试实践心得 姜晔 《音乐学习与研究》 1995（4）
重奏——管弦专业的必修课 孙维庆 《音乐学习与研究》 1995（4）
谈声乐艺术指导与教学 吕晓明 《音乐学习与研究》 1995（4）
合奏课与乐团排练的同异及其现状 胡建华 《音乐学习与研究》 1995（4）
音乐听觉与节奏感 （前苏联）夏波夫著 向方译 《音乐学习与研究》 1995（4）
变“要我学”为“我要学”——论新形势下如何发挥政治课在音乐人才培养中的育人效能 杨转莲 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
和声听力训练教学谈 王小玲 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
浅议视唱练耳中的记忆心理 刘荣弟 《交响》 1995（1）
要加强视唱练耳学科的理论建设 任志琴 《交响》 1995（1）
谈意大利声乐教学中的几个基本点 周玲 《交响》 1995（1）
浅论扬琴教学 刘达章 《交响》 1995（1）
如何培养用脑练琴的能力 任筱

敏 《交响》 1995（1）
须恢复基本音级概念的本来涵义 梁晋明 《交响》 1995（1）
音乐院校电化教育模式的构想 张根厚 《交响》 1995（1）
音乐课堂教学与艺术实践 冯继承 《交响》 1995（1）
“音准”：永恒的主题——试谈管弦系的配套教学 孙丹萍 《交响》 1995（1）
钢琴演奏的内容问题 （俄）柳博穆德娃 向方译 《交响》 1995（2）
钢琴教学刍议 刘畅标 《交响》 1995（2）
应认真对待的一门功课 解敏 《交响》 1995（3）
悉撷钢琴乐苑瑛珍——学习曲目的制订 刘畅标 《交响》 1995（4）
高师音乐专业声乐分级考核构想 张晓农 《交响》 1995（4）
关于小提琴教学的若干问题 高毅 《黄钟》 1995（2）
机理与心理沟通 比喻与示范互补——声乐教学中的“结合”原理 王丽君 《黄钟》1995（3）
音乐分析在钢琴教学中的重要性 蒋立平 《黄钟》 1995（3）
“主导”与“功能”——关于师范声乐教学的思考 陈瑾 《黄钟》 1995（3）
关于视唱的旋律听觉 齐勉乐 《艺苑》音乐版 1995（1）
中师二胡教学琐谈 齐勉乐 《艺苑》音乐版 1995（2）
幼儿期钢琴教学初探 王永振 《乐器》 1995（1）
初学琵琶浅说 林石城 《乐器》 1995（1）
扬琴教学探索 杨秀荣 《乐器》 1995（2）
教无定则 终有规范——记钱方平先生的扬琴教学 孙荣 《乐器》 1995（3）
把乡土音乐引进课堂的尝试 徐菊芬 《音乐生活》 1995（1）
钢琴教学要重视心理素质 孙国芳 《音乐生活》 1995（3）
视唱练耳与背谱移调 刘燕燕 《音乐生活》 1995（6）
歌唱指挥的准则与教学中的思考 李德[illegible] 《音乐生活》 1995（7）
浅谈钢琴基础课教学 毕雪莲 《音乐生活》 1995（8）
“卡拉OK”引进音乐教学的尝试 蔡兰琴 《音乐生活》 1995（9）
从二胡教学谈教材创作的实用价值 张仁安 《艺术探索》 1995（1－2）

扬琴传统曲目《将军令》教学点滴　张文娟　《艺术探索》　1995（1—2）

记忆乐谱的方法谈　李·乔丹·安德斯　丁鸣放　李鸣译　《艺术探索》　1995（3）

和声基础知识讲座　张谷密　《中小学音乐教育》　1995（1）

“微格教学”与师范音乐教学　刘智勇　《中小学音乐教育》　1995（1）

趋利避害堵放导并举　阮惠芳　《中小学音乐教育》　1995（1）

识谱教学要强调“实践第一”的观点　王锦旋　《中小学音乐教育》　1995（1）

浅谈合唱活动对初中学生道德品质的潜在影响　殷冬冬　《中小学音乐教育》　1995（1）

哪种乐器进课堂为宜　巩成国　《中小学音乐教育》　1995（1）

激发情感　培养兴趣　刘全红　《中小学音乐教育》　1995（1）

恰当运用比喻变枯燥为喜闻乐见　叶德旭《中小学音乐教育》　1995（1）

乐理课的分类推进教学　郑延亮　《中小学音乐教育》　1995（1）

迪齐根青少年音乐学校　吴士铮编译　《中小学音乐教育》　1995（1）

是音乐教育，还是训练？　（美）S.N.柯尔曼　丁东红译　《中小学音乐教育》　1995（1）

和声基础知识讲座（一、二、三、四、五）　张谷密　《中小学音乐教育》　1995（2、3、4、5、6）

创设美的情境　落实审美教育　杨仲华　《中小学音乐教育》　1995（2）

对经济发达地区中小学音乐教育发展的思考　杨正球　《中小学音乐教育》　1995（1）

伦纳德·伯恩斯坦的教育遗产　陈春喜　《中小学音乐教育》　1995（2）

关于创作教学的思考与实践　苏建　《中小学音乐教育》　1995（3）

音乐教学要激发情感动力　孙景秀　《中小学音乐教育》　1995（3）

体态律动教学尝试　刘邦新　《中小学音乐教育》　1995（3）

阳光·雨露·春风　高中音乐教育实践　姚妙琴　《中小学音乐教育》　1995（4）

音乐教育的新课题　汤琦　《中小

学音乐教育》 1995（4）

让幼小的心灵烙上民族音乐的印记 李鸿涛 《中小学音乐教育》 1995（4）

扬琴教学ABC 王贤鹏 《中小学音乐教育》 1995（4）

如何制定音乐课的教学目标 祁钧 《中小学音乐教育》 1995（5）

义务教育新教材的使用促进音乐课堂教学改革 吴锐森 《中小学音乐教育》 1995（5）

寓爱国主义教育于音乐教学之中 奚小慧 《中小学音乐教育》 1995（5）

加强民族音乐教育之我见 吴秀章 《中小学音乐教育》 1995（5）

小学音乐教学方法从那里来 张方白 《中小学音乐教育》 1995（5）

由浅人深循序渐进——少儿民乐教学之我见 张增兴 《中小学音乐教育》 1995（5）

音乐教学的实践性原则 苏建 《中小学音乐教育》 1995（5）

如何在音乐欣赏教学中进行思想教育 曹红慧 《中小学音乐教育》 1995（5）

谈钢琴即兴伴奏的五种能力 王晓莹 《中小学音乐教育》 1995（5）

中小学吹奏管乐器会影响身体健康吗 王震 《中小学音乐教育》 1995（6）

“空大空大”——浅析一种休止符教学方法 金奇 《中小学音乐教育》 1995（6）

谈音乐欣赏教学中的几个环节 潘宝宏 《中小学音乐教育》 1995（6）

让学生掌握一定的键盘知识大有裨益 杨武麟 《中小学音乐教育》 1995（6）

不可忽视的识谱教学手段 梅殿秀 《中小学音乐教育》 1995（6）

浅谈音乐熏染与师生情感的培养 周仁娣 《中小学音乐教育》 1995（6）

音乐创作技法

“主宰音程关系”述评 刘国杰 《中国音乐学》 1995（2）

无调性与曲作的个性及其他——我在台湾“省交”'95“作曲研习营”讲了些什么 黄安伦 《人民音乐》 1995（6）

再谈音准的“模糊性”——与赵景华先生商榷 顾霞夷 《人民音乐》 1995（9）
《论六线谱》的记谱法改革 吴道恭 《人民音乐》 1995（11）
非序列无调性音乐的复调结构 于苏贤 《中央音乐学院学报》 1995（1）
论音阶的构成及分类编目 高为杰 《中央音乐学院学报》 1995（1）
二十世纪的中心和音技术 刘康华 《中央音乐学院学报》 1995（2）
音乐结构技法的显现与隐蔽——中国传统音乐的结构力观念（之三） 李吉提 《中央音乐学院学报》 1995（3）
调、调性及转调概念论析 邱晓枫 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊
和声理论与实践的历史透视 杨通八 《中国音乐》 1995（2）
音乐分析学导论 戴明瑜编译 《中国音乐》 1995（4）
音序组合逻辑中的游移性技法 陈大明 《中国音乐》 1995（4）
二十世纪西方音乐分析理论述评（一） 杨燕迪 《音乐艺术》 1995（1）
核心和音技术（上、下） 甘璧华 《音乐艺术》 1995（1、2）
二十世纪西方音乐分析理论述评（二）——申克尔分析体系 杨燕迪 《音乐艺术》 1995（2）
二十世纪西方音乐分析理论述评（三）——对申克尔分析理论的扩展与修正 杨燕迪 《音乐艺术》 1995（3）
二十世纪西方音乐分析理论述评（四）——动机分析、勋伯格及其影响 杨燕迪 《音乐艺术》 1995（4）
链环技法及其效能探微 祝龄 《乐府新声》 1995（1）
偏音在五声性调式旋法中的运用 隋立本 《乐府新声》 1995（1）
论德彪西管弦乐作品的音色处理 于学友 《乐府新声》 1995（2）
精湛多彩的过渡段——柴科夫斯基《第六交响乐》第一乐章过渡手法分析 姚以让 《音乐探索》 1995（3）
五音音核及其扩展技法概论 高畅 《音乐探索》 1995（4）
爵士鼓“鼓经”初步研究 郑建鸥 《音乐学习与研究》 1995（2）
大跳在中国民族音乐作品中的应用 曾庆清 《音乐学习与研究》 1995（2）

论不同时期的和声游移特征 陈大明 《音乐学习与研究》 1995（3）

论音阶及宫调体系 王益声 《音乐学习与研究》 1995（4）

“游移”与“换调”概念之辨析 刘永福 《音乐学习与研究》 1995（4）

论纯四度在民族化复调写作中的运用 黄洛华 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊

音高及节奏中的易加增殖现象 高畅 《交响》 1995（3）

分段性作曲教学探索 韩兰魁 《交响》 1995（3）

关于和声的民族特点问题（三）、三种律的主音上方大小三度音 赵宋光 《黄钟》 1995（1）

关于和声的民族特点问题（四）、五声音阶调式的两类色彩 赵宋光 《黄钟》 1995（2）

关于和声的民族特点问题（五）、主音上大六度音表现属功能的条件（上） 赵宋光 《黄钟》 1995（3）

神秘和弦的复合、复制及其环结构 胡向阳 《黄钟》 1995（4）

色彩性和声技法 华萃康 《艺苑》音乐版 1995（1）

浅谈歌曲伴奏中重属副属和弦的运用 常吾尚 《艺苑》音乐版 1995（1）

试析斯特拉文斯基《春祭》配器中的音色处理 王建元 《艺苑》音乐版 1995（2）

肖斯塔科维奇《二十四首序曲与赋格》对当代赋格曲写作的启示 邹建平 《艺苑》音乐版 1995（3）

拉赫玛尼诺夫作品中的变音体系（上、下） 华萃康 《艺苑》音乐版 1995（3、4）

浅析民乐新作中作曲技法的探索与创新 王建元 《艺苑》音乐版 1995（4）

论五声性和声的相对功能 陈祥文 《民族艺术》音乐版 1995（2）

谈和声节奏 肖鉴铮 《中小学音乐教育》音乐版 1995（3）

音乐表演技法

怎样才能获得一个好声音——关于长笛发音的基础训练 赵婷 《人民音乐》 1995（4）

如何演奏“悲怆”奏鸣曲（上、中下） 赵屏国 《人民音乐》 1995（10、11、12）

谈谈关于女中音的声部鉴定和声区统一 顾景梅 《人民音乐》

1995（12）

人生的花朵 声乐套曲《妇人之恋》数首歌曲的分析与演唱 邓小英 《中央音乐学院学报》 1995（1）

流派篇 刘德海 《中央音乐学院学报》 1995（1）

声乐教学札记——当袁晨野声乐教练的点滴体会 吴其辉 《中央音乐学院学报》 1995（2）

男高音技巧训练的三个问题 王吉乐 《中央音乐学院学报》 1995（2）

从生理运动角度谈钢琴启蒙教育中指与臂的关系 林捷 《中央音乐学院学报》 1995（2）

美歌演唱中的几个对立统一技术问题 （美）威廉·文纳 李维渤译 《中央音乐学院学报》 1995（3）

普契尼歌剧女高音咏叹调的艺术特色及演唱处理 樊其光 《中央音乐学院学报》 1995（4）

中国民歌唱法的演变与趋向——兼谈美声唱法的趋向 刘志 《中央音乐学院学报》 1995（4）

抑扬顿挫、疾徐刚柔在歌唱表现中的作用 孔令华 《中国音乐》 1995（1）

手风琴键钮音位排列及和弦演奏法 康长河 《中国音乐》 1995（1）

谈扬琴弹奏方法 宋建栋 《中国音乐》 1995（1）

竹笛的起音和收音 耿涛 《中国音乐》 1995（1）

笙的花舌技巧 王秉义 《中国音乐》 1995（1）

琵琶左手的指法把位 庄永平 《中国音乐》 1995（1）

从演奏技巧看传统筝曲的风格 阎林红 《中国音乐》 1995（1）

钢琴弹奏乐感谈 陈旭 《中国音乐》 1995（1）

与钢琴对比中看手风琴演奏特点 黄莹 《中国音乐》 1995（1）

喊嗓与吊嗓 伍义杰 《中国音乐》 1995（2）

一种简便的琵琶长轮训练方法 马益民 《中国音乐》 1995（2）

气功理论和唢呐吸奏姿势 张宁 《中国音乐》 1995（2）

钢琴演奏中的装饰音问题 吴铁英 《中国音乐》 1995（2）

钢琴的背谱演奏 （俄）柳博穆德罗娃 向方编译 《中国音乐》 1995（3）

学习手风琴常见的问题及解决方法 杨淑琴 《中国音乐》 1995（3）

歌唱技能形成过程的阶段性及其心理特征 万敬之 《中国音乐》 1995（3）
怎样确定歌唱者的声部 赵震民 《中国音乐》 1995（3）
润腔与润色 赵柔红 《中国音乐》 1995（3）
双簧类管乐器的音准问题 关继文 《中国音乐》 1995（3）
肘部在二胡演奏中的作用 魏洪安 《中国音乐》 1995（3）
扬琴的调音与杂音 吴军 《中国音乐》 1995（3）
二胡运弓谈 林俊卿 《中国音乐》 1995（4）
板胡的运弓与音色 林铭辉 《中国音乐》 1995（4）
笙簧百啭音韵多 吉阳 《中国音乐》 1995（4）
声乐名言选录 刘式编 《中国音乐》 1995（4）
论创造性的歌唱艺术 李平 《中国音乐》 1995（4）
铜管乐的练习方法 罗光鑫 《音乐艺术》 1995（1）
正确认识、发挥喉在歌唱中的作用 郭彪 《音乐艺术》 1995（3）
男高音统一声区的训练特点 朴准山 傅桂华 《乐府新声》 1995（1）
当代美国单簧管演奏及教学方面的几个问题 单簧管演奏家白铁讲学侧记 董德君 《乐府新声》 1995（1）
谈钢琴的触键和发音 江肖慧 《乐府新声》 1995（1）
钢琴演奏技术理论的发展——胡伯亮先生讲学录 范元绩 《乐府新声》 1995（2）
车尔尼作品849号第1—5曲教学指导（3） 姜文子 《乐府新声》 1995（2）
圆号基本练习的内容及其训练方法研究 李爽 《乐府新声》 1995（3）
筝的力度训练及在乐曲演奏中的重力变化 刘伟欲 《乐府新声》 1995（4）
谈歌唱声音的起与落 佟成杰 《乐府新声》 1995（4）
声音发声的十四个基本原则 （美）理查德·卢斯沃尔 王立婷 唐福珍译 《乐府新声》 1995（4）
歌咏声本于心——谈贝多芬《第九交响曲》终曲合唱的指挥处理 程明秦 《乐府新声》 1995（4）
民族唱法与美声唱法的要义分析 何绍维 王德方 《音乐探索》 1995（1）
琴韵如歌——论钢琴的“歌唱”及艺术技能 郑大昕 《音乐探索》

1995（1）
指挥法教程（续七、续八、续九、续完）（日）斋滕秀雄 李西林 毛永良译 《音乐探索》 1995（1、2、3、4）
歌唱中咬字吐字的“表情”功效 孔令华 《音乐探索》 1995（2）
漫谈钢琴练习 李秀美 《音乐探索》 1995（4）
浅谈声音——钢琴演奏艺术中的几点心得 刘怡云 《音乐探索》 1995（4）
对小提琴音准问题的研究 李平星 《音乐学习与研究》 1995（1）
关于莫扎特小提琴作品演奏中的几个问题 陈翔义 《音乐学习与研究》 1995（1）
二胡揉弦的探索 刘尊海 《音乐学习与研究》 1995（2）
关于钢琴的基本训练 李秀清 《音乐学习与研究》 1995（2）
如何全面发挥嗓音歌唱性能 梁占峰 《音乐学习与研究》 1995（3）
大提琴演奏中的换把 林德平 《音乐学习与研究》 1995（3）
现代指挥者需要有什么样的能力（日）秋山和庆 史秀玉 李以明译 《音乐学习与研究》 1995（3）
谈演奏（演唱）的几个问题 陈英端 《音乐学习与研究》 1995（3）
长号演奏中的问题解析 蔡振忠 《音乐学习与研究》 1995（4）
浅谈板胡运弓 杨茂育 《音乐学习与研究》 1995（4）
培养学生的“掘进”能力——谈小提琴换把训练 刘自力 《音乐学习与研究》 1995（4）
女声训练论析 季晓林 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊
舒伯特艺术歌曲中的钢琴伴奏 李莉 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊
略谈艺术歌曲中的钢琴艺术 刘晞 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊
双簧类管乐器的音准问题探讨 关继文 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊
论声乐训练中声音的反复现象 关韶华 《交响》 1995（1）
错误唱法的纠正——谈咬字吐字在教学中的运用 李福权 《交响》 1995（1）
论歌唱中喉头的状态 张晓农 《交响》 1995（1）
大提琴演奏秦腔音乐技法探略 王相乾 《交响》 1995（1）
简论中国近代艺术歌曲及演唱 唐瑰卿 《交响》 1995（2）
音色与触键 李伟 《交响》 1995

(2)
诗一般的旋律　画一样的音型——舒伯特《美丽的磨坊姑娘》钢琴伴奏探索　陶敏霞　《交响》1995（2）
关于钢琴演奏基本方法教学的分析研究之一　黄瑞科　《交响》1995（2）
琵琶发音漫议　张棣华　《交响》1995（4）
论二胡的技术、技巧训练　李坚雄　《黄钟》1995（1）
托音胡琴的技法与风格——兼谈阿炳二胡演奏的技法特点　胡志平　《黄钟》1995（1）
二胡的基础弓法　别小霞　《黄钟》1995（2）
琵琶轮指速率谈　周红　《黄钟》1995（2）
广东音乐扬琴技法初探　张志远　《黄钟》1995（2）
古筝移码转调法乐理探析　赵毅　《黄钟》1995（2）
钢琴的声乐伴奏艺术　王健　《黄钟》1995（3）
小提琴和弦演奏的左手技巧训练　周显平　《黄钟》1995（3）
关于"喉头的位置"　有德乡　《艺苑》音乐版　1995（1）
强弱法应用的不足　凯思琳·戈尔·威尔逊　方丛蕙译　《艺苑》音乐版　1995（1）
扬琴演奏中的"弹轮"技巧剖析　张翠兰　《艺苑》音乐版　1995（1）
单簧管演奏中的舌奏（吐音）技巧及练习　王振先　《艺苑》音乐版　1995（2）
论二胡演奏的音准问题　胡润农　《艺苑》音乐版　1995（2）
美化、变化、转化——浅析扬琴的余音处理　张翠兰　《艺苑》音乐版　1995（2）
钢琴弹奏中的"松"与"紧"　孙树人　《艺苑》音乐版　1995（3）
音乐表演的感情表现漫谈　张放　《艺苑》音乐版　1995（3）
关于"歌唱感觉"的综合培养　韩德森　《艺苑》音乐版　1995（3）
论钢琴演奏的音乐表现问题　徐军　《艺苑》音乐版　1995（3）
略论交响乐中的小提琴演奏　沈琤　《艺苑》音乐版　1995（4）
扬琴演奏中的音色　张翠兰　《艺苑》音乐版　1995（4）
单簧管的运指　王振先　《艺苑》音乐版　1995（4）
轮指训练中的几个问题　刘石　《艺苑》音乐版　1995（4）
声乐教学笔记之一——听金铁林教授讲学　顾雪珍　《艺苑》音乐版　1995（4）

刘森竹笛演奏风格之我见 周林生 《乐器》 1995（1）
"现代七弦琴"及其演奏艺术 柯义 《乐器》 1995（1）
论和弦在钢琴调律中的应用 房韵海 《乐器》 1995（1）
萨克斯管人门（四、五、六、七） 陶晓勇 《乐器》 1995（1、2、3、4）
往返式循环练习法 李建军 《乐器》 1995（2）
扬琴的颤竹与滑竹技法 宋建栋 《乐器》 1995（2）
二胡的飞弓 李子贤 《乐器》 1995（3）
绘声绘色 方能扣人心弦——谈手风琴右手变音器在手风琴乐队中之应用 康长河 《乐器》 1995（2、3）
肘部在二胡演奏中的作用 魏洪安 《乐器》 1995（4）
扬琴演奏基本功训练法 宋建栋 《乐器》 1995（4）
说说如何演奏巴乌 宁保生 《乐器》 1995（4）
歌唱中的吐字和归韵 戴丽 《音乐生活》 1995（5）
如何提高钢琴即兴伴奏的能力 吕秀明 《音乐生活》 1995（7）
少儿合唱训练点滴 吴雅娟 《音乐生活》 1995（8）
怎样教习钢琴 千里 《中小学音乐教育》 1995（1）
简议"轻唱" 秦德祥 《中小学音乐教育》 19095（3）
浅谈共鸣腔与音色 尤锦声 《中小学音乐教》 1995（4）
如何获得美妙的歌唱颤音 尤锦声 《中小学音乐教育》 1995（5）
怎样练琴 （匈）罗伯特·该尔莱 关继文摘译 《中小学音乐教育》 1995（5）
浅谈唱歌教学中的演唱处理 罗永良 《中小学音乐教育》 1995（6）
试论声带机能的转换 刘中连 《艺术探索》 1995（3）
口形的魅力与音色训练 王希平 《艺术探索》 1995（3）
再谈手风琴演奏的规范化 凌志权 《艺术探索》广西艺校 1995（3）
齐鲁古筝探源——兼论山东筝派的演奏特色 杜鹃 《民族艺术》 1995（1）
壮剧骨胡传统弦、技法特点及其思维特征 苏沙宁 《民族艺术》 1995（1）

音乐文化交流

"音乐是最好的大使"——记以色列爱乐团首次访华演出 卞祖善 《人民音乐》 1995（1）

亚太民族音乐学家的学术盛会——亚太民族音乐学学会首届学术会侧记 孟由 《人民音乐》 1995（2）

记军乐团访问芬兰 秦大平 《人民音乐》 1995（4）

访台湾音乐家陈澄雄 于庆新 《人民音乐》 1995（5）

佳节宝岛行 赵寒阳 《人民音乐》 1995（5）

访美记行 王西麟 《人民音乐》 1995（8）

在纽约访长风中乐团 周勤如 《人民音乐》 1995（9）

追根寻源 华夏情深——参加马来西亚"第4届全国华乐节"见闻录 杜庆云 《人民音乐》 1995（9）

台湾半月行（上、中、下）乔建中 《人民音乐》 1995（10、11、12））

在亚太音乐民族学会汉城研究会的发言 赵沨 《音乐研究》 1995（2）

春风送来的友好使者——日本桐朋学园大学当摩泰久先生讲学记述 隗瑞贞 《乐府新声》 1995（4）

音乐，没有国界的艺术——参加奥尔夫诞辰100周年国际学术研究讨会有感 王英奎 《乐府新声》 1995（4）

我与犹太音乐家的一些交往 陈宗晖口述 蒋智坚整理 《乐器》 1995（2）

纽约举行瓜尔内里逝世250周年纪念活动的报导 蒋智坚 徐元荧编译 《乐器》 1995（2）

从"音乐王国归来"——音乐国际学术研讨会侧记 王英奎 《音乐生活》 1995（12）

世界大提琴家的大聚会——曼彻斯特 RNCM 国际大提琴节 张雄 《音乐爱好者》 1995（1）

犹太音乐家在上海——听"乐坛巨星"世纪音乐会所想起的往事 许步曾 《音乐爱好者》 1995（1）

外国音乐在外国（一、二、三、四） 陈丹青 《音乐爱好者》 1995（1、2、3、4）

乐队与乐器

满族萨满乐器的形制、配置及其文化特征 刘桂腾 《中国音乐学》 1995（3）

民族乐团的又一朵小花——记北京海淀区翠微小学民乐团 陈御麟 《人民音乐》 1995（4）

奏响中华民族竹乐之韵——关于建设民族竹乐队的构想 王巍 《人民音乐》 1995（8）

论传统器乐合奏艺术中的乐队型态及合奏思维 肖学俊 《中央音乐学院学报》 1995（4）

乐器改革与乐器创作 冯光钰 《中国音乐》 1995（1）

笛膜的采集、鉴定和使用方法 洪安宁 《中国音乐》 1995（1）

十孔笛纵横谈 罗天全 《中国音乐》 1995（1）

有关琵琶二题 田祝延 《中国音乐》 1995（1）

甘肃甘南藏族自治州的民族民间乐器 段亚平 《中国音乐》 1995（1）

拨弦乐器面板选材问题 田祝延 《中国音乐》 1995（1）

三弦的加弦和定调 吕自强 《中国音乐》 1995（1）

试谈钢琴造型艺术的发展与建筑、雕塑造型艺术的联系 邵申弘 《乐府新声》 1995（1）

对我国四十多年来乐器改革现状的思考 赵砚臣 《音乐学习与研究》 1995（1）

绞弦琴与“小木轮” 王印泉 《音乐学习与研究》 1995（1）

论广东音乐的乐器发展和乐队编制 陈威 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

如何选择准备和调整单簧管簧片 席伟泷 《交响》 1995（1）

现代中提琴音乐风格的演变 钱建明 《交响》 1995（1）

简谈中国民族民间乐器名称的由来 彭子华 《交响》 1995（2）

论民乐器的改革 傅利民 《交响》 1995（2）

胡琴源流问题 查甫尧 《艺苑》音乐版 1995（3）

交响乐队演奏中灵感呼应的基础 钱建民 《艺苑》音乐版 1995（4）

二胡音色的调整及修理 张品生 《乐器》 1995（1）

山西省几处轧筝的资料分析 项阳 《乐器》 1995（1）

乐谱与键盘改革试探 陈漱文 《乐器》 1995（1）

革胡的形成和发展(续) 陈幼福 《乐器》 1995(1)

"长鸣"箫笛名扬四海 伏名 《乐器》 1995(1)

京胡改革的一点拙见 张初一 《乐器》 1995(1)

二十八管半音阶芦笙 韦祖雄 《乐器》 1995(1)

新结构四弦胡琴 王子犹 《乐器》 1995(1)

提琴低音梁的制作 罗伯特·佩恩 高瑛译 《乐器》 1995(1)

介绍一种自制简易钢琴弦绕制装置 刘彦昭 《乐器》 1995(1)

"金钟"^{b}BF小号 金钟浩 《乐器》 1995(1)

钢琴弦槌毡绒脱胶的修复 杨荣禄 《乐器》 1995(1)

手风琴的选购保养与简易修理 任秀岭 《乐器》 1995(2)

钢琴弦槌针刺工具简易做法三则 杨荣禄 《乐器》 1995(2)

《胡琴和奚琴的流变新解》之补充 李加宁 《乐器》 1995(2)

从苗笛谈起 袁炳昌 《乐器》 1995(2)

亟待开发国产键纽式手风琴 潘鸿胜 《乐器》 1995(2)

五度双音石编磬简介 湖南省博物馆音研室 《乐器》 1995(2)

两种改革笛 马铭心 《乐器》 1995(2)

谈扬琴的调音 黎胜元 《乐器》 1995(2)

铜管乐器音质与表面处理 张肇富 《乐器》 1995(3)

单脚控制的双踏板踩槌 张锐 《乐器》 1995(3)

中国竹笛的传统称谓应变革 耿涛 《乐器》 1995(3)

萨克斯管弯脖与吹嘴连接的改进 李建设 《乐器》 1995(4)

活塞式平均律37簧扩音笙 孙友 《乐器》 1995(4)

手风琴风箱的运行方式及其改进 陈立伟 《乐器》 1995(4)

最大的乐队与最长的乐曲 杜磊 《乐器》 1995(4)

二胡噪音的产生与控制 吴红非 《乐器》 1995(4)

傣族的鼓 刘扬武 《音乐生活》 1995(9)

笙的自白 贺振东 《中小学音乐教育》 1995(5)

对单簧乐器改革的一点意见 陈正生 《民族艺术》 1995(2)

社会音乐生活及学术活动

辨古今　谈编撰　谋方略　《中国音乐年鉴》第五届学术研讨会综述　项阳　张振涛　《中国音乐学》　1995（1）

由1994年北京音乐厅而引发的思考　蒋力　《人民音乐》　1995（2）

支持严肃音乐　长征奉献真情　淄博师范44名同学骑车1200里演出侧记　丁志强　丁恩昌　《人民音乐》　1995（2）

中国国际钢琴比赛后记　周广仁　《人民音乐》　1995（2）

“纪念李元庆诞辰80周年暨逝世15周年”座谈会综述　徐冬　《人民音乐》　1995（3）

深受欢迎的双周免费音乐会　曹畏　《人民音乐》　1995（4）

新疆音协举办“中国西北民歌学术座谈会”　志远整理　《人民音乐》　1995（4）

电影音乐家的世纪聚会　朱天纬　《人民音乐》　1995（7）

一片不可忽视的音乐文化绿洲　谈京城大饭店的音乐演奏　刘军　《人民音乐》　1995（2）

'95国际华夏器乐展演年“国际中国民族器乐独奏大赛”述评　张殿英　《人民音乐》　1995（8）

世界民族音乐座谈会纪要　管建华整理　《人民音乐》　1995（11）

时代呼唤着音乐评论　全国音乐评论座谈会在淮南举行（上、下）　解瑂　韦小华　《人民音乐》　1995（11、12）

炎黄子孙的一次歌剧盛会　拾炎　《人民音乐》　1995（12）

当代群众音乐生活五题　胡士平　《音乐研究》　1995（4）

全国室内乐比赛带队参赛有感　金忠先　《星海音乐学院学报》　1995（3、4）合刊

上海乐团与《卡尔米拿·布拉那》　纪念卡尔·奥尔夫诞辰100周年　郑安平　《音乐爱好者》　1995（6）

在中国第六届少数民族音乐学术研讨会上的开幕词　杨少毅　《艺术探索》

中国少数民族音乐学会第六届学术研讨会举行　卢克刚　《艺术探索》　1995（3）

歌剧与音乐剧

音乐剧在中国　刘诗嵘　《人民音乐》　1995（1）

我看音乐剧与正剧——从音乐剧《鹰》谈起　孙允文　《人民音乐》　1995（5）

飞翔的鹰——关于音乐剧《鹰》及其他　刘文金　《人民音乐》　1995（5）

苏联卫国战争时期的清唱剧与康塔塔　黄晓和　《人民音乐》　195（6）

希望不灭　奋斗不止——歌剧《徐福》与山东歌舞剧院　居其宏　《人民音乐》　1995（7）

苏联卫国战争的歌剧与歌舞（上、下）　黄晓和　《人民音乐》　1995（7、8）

独幕歌剧《狂人日记》剧本　曾力　郭文景　《中央音乐学院学报》　1995（1）

找回"状态"：当代歌剧的戏剧支点——评郭文景独幕歌剧《狂人日记》　居其宏　王安国　《中央音乐学院学报》　1995（1）

现代舞剧《菊豆与天青》音乐探析　黎咏　《中央音乐学院学报》　1995（2）

歌剧的艺术空间　孙允文　《音乐研究》　1995（3）

勋柏格：摩西与亚伦　汪启璋编辑　《音乐艺术》　1995（2）

蒙特威尔地：波佩阿的加冕　吴佩华编译　《音乐艺术》　1995（2）

梅诺蒂：阿马尔与夜来客　汪启璋编译　《音乐艺术》　1995（3）

斯特拉文斯基：俄狄浦斯王　韩斌编译　《音乐艺术》　1995（4）

一部关于歌剧的歌剧——理查·施特劳斯的《随想曲》　陶辛　《音乐爱好者》　1995（2）

英勇不屈　保卫祖国——反法西斯歌剧《青年近卫军》　王毓麟　《音乐爱好者》　1995（5）

外国音乐研究

从柴科夫斯基两部作品看其悲剧性　王晡　《中国音乐学》　1995（1）

论瓦格纳艺术思想和艺术实践的统一性　姚亚平　《中国音乐学》　1995（2）

东方意蕴：西方音乐文化的开放倾向 陈小兵 《中国音乐学》 1995（2）
布洛赫的犹太性：潜意识还是显意识？ （美）耐普 吴梅译 《中国音乐学》 1995（4）
西方音乐的几个文化特征 蔡良玉 《人民音乐》 1995（1）
卡拉扬的继承者阿巴多 （俄）M·雅科夫列夫 陈复君译 《人民音乐》 1995（2）
凯普伦和马勒《第二交响曲》 卫立 《人民音乐》 1995（3）
施尼特凯谈音乐（上、下） 洪模译 《人民音乐》 1995（3、4）
巴赫大提琴组曲的版本研究 （上、中、下） （波兰）威尔科米尔斯基 金毓镇译 《人民音乐》 1995（5、6、7）
日本雅乐研究 金文达 《音乐研究》 1995（1）
泰国东北部的音乐 扎伦海·穷派洛特 苏盆努·列奥布梭 《音乐研究》 1995（2）
印度尼西亚的宗教音乐 R·M·索耶达松诺 《音乐研究》 1995（2）
从肖邦前奏曲中一部曲式看音乐语言陈述结构的多样性 高佳佳 《音乐研究》 1995（2）
论贝多芬音乐中的崇高与自然 侯康为 《音乐研究》 1995（2）
苏联卫国战争时期的群众歌曲和交响乐（上、下） 黄晓和 《音乐研究》 1995（2、3）
哈恰图良的和声技法 夏中汤 《音乐研究》 1995（3）
欧洲浪漫主义的音乐观念 蔡良玉 《音乐研究》 1995（3）
巴赫第4康塔塔的历史价值和审美价值 李应华 《中央音乐学院学报》 1995（1）
二十世纪前西方音乐学院发展概况（上、下） 黄枕宇编译 《中央音乐学院学报》 1995（1、2）
布里顿的管弦乐 《帕萨卡利亚》 徐菖浚 《中央音乐学院学报》 1995（2）
西方音乐断代史研究导论（Ⅰ、Ⅱ） 杨燕迪 孙国忠 《中央音乐学院学报》 1995（2、3）
苏联卫国战争时期的室内乐 黄晓和 《中央音乐学院学报》 1995（3）
音乐史学——问题与思考（上、下） 刘经树 《中央音乐学院学报》 1995（3、4）
西方音乐史学 李应华 郑铧编译 《中央音乐学院学报》 1995（4）
不丹的传统音乐和舞蹈 伍建军编译 《中国音乐》 1995（1）

印度音乐 韩燕平编译 《中国音乐》 1995（3）

芬兰的民间音乐研究与音乐民族学 管建华 《中国音乐》 1995（3）

浪漫主义文学与浪漫主义音乐 （俄）贝尔扎 戴明瑜译 《中国音乐》 1995（3）

发展中国家的音乐规划——伊拉克音乐身份的维护 （阿拉伯）穆·巴西尔 关新编译 《中国音乐》 1995（4）

贝多芬的《第十交响乐》（第一乐章） 王珉 《中国音乐》 1995（4）

美国音乐学的文化观念（外论综述） 陈铭道 《中国音乐》 1995（4）

中亚及东北亚地区的民间音乐和舞蹈 伍建军编译 《中国音乐》 1995（4）

柏辽兹回忆录第49、50章 黄晓同译 《音乐艺术》 1995（1）

巴赫的创意曲（上、下）赵晓生 《音乐艺术》 1995（1、2）

后现代主义的轻音乐——New Age 林华 《音乐艺术》 1995（2）

日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍——试析"女乐" 赵维平 《音乐艺术》 1995（1）

欧美反法西斯歌曲拾萃 薛范 《音乐艺术》 1995（4）

莫扎特钢琴协奏曲的歌剧性、交响性、钢琴性 黄登辉 《音乐艺术》 1995（4）

舒曼和李斯特的标题钢琴曲 汪启璋编译 《音乐艺术》 1995（4）

科普兰作品的风格 William W·Austin著 何平译 《乐府新声》 1995（1）

斯维亚托斯拉夫·李赫特 金石 程宪伟译 《乐府新声》 1995（2）

莫扎特之迷 （美）威廉·威伯 李喜林译 李亦雄校 《乐府新声》 1995（3）

德彪西《烟火》创作中的桥接手法 姚以让 《音乐探索》 1995（2）

罗季翁·谢德林24首前奏曲与赋格 （英）默里·米拉奇兰著 苏斌 蒋立评译 《音乐探索》 1995（4）

关于肖邦的一些见解 （俄）戈尔诺斯塔耶娃 向方译 《音乐学习与研究》 1995（1）

普罗科菲耶夫第二钢琴奏鸣曲的系统分析和对演奏者的建议（一、二） （乌） 克雷然诺夫斯基著 沈乃凡译 《音乐学习与研究》 1995（2、3）

论西方现代主义音乐及其特征 冯志平 《音乐学习与研究》 1995（3）
艾伦·科普兰自传（上、下）刘育辉译 《音乐学习与研究》 1995（3、4）
巴赫《二部创意曲》装饰音研究 黄天东 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合
罗德的二十四首随想曲 张国柱 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊
“音乐诗”的含义和渊源——译自《奥尔夫教材》 万恪译 王昭仁校 《交响》 1995（1）
从德国和意大利歌剧艺术传统谈瓦格纳与威尔弟的歌剧创作 张新林 《交响》 1995（1）
欧洲中世纪调式（上、下） 朱培元 《交响》 1995（2、3）
象力与光的波动——意大利左派音乐家诺诺及其音乐 冯志平 《交响》 1995（3）
20世纪音乐史上的特殊的一页——有感于法西斯统治下的音乐家的命运 周洲 《交响》 1995（3）
贝多芬《第五钢琴奏鸣曲》（Op. 10, No. 1）的第一乐章 黄瑞科 《交响》 1995（4）
柴科夫斯基伤感主义音乐根源浅析 田园 《交响》 1995（4）
普罗科菲耶夫《古典交响曲》的创作特征 郑中 《交响》 1995（4）
关于贝尔格的两首歌曲（1900/1925） 彭志敏 《交响》 1995（4）
“漂浮”的属和弦与调性的“黑洞”——瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》序曲的和声分析 胡向阳 《黄钟》 1995（1）
一个时代的结束 20世纪和声综览（美）罗伯特W·奥特曼 孟酋译 《黄钟》 1995（1）
整体序列主义的奠基人巴比特及其作品简介 倪军 《黄钟》 1995（2）
齐尔品对中国钢琴音乐创作最初成果的影响 麻莉 《黄钟》 1995（2）
罗斯拉维茨的中心音列技术 刘康华 《黄钟》 1995（2）
穆索尔斯基《图画展览会》“线、块、面”探微 郑中 《黄钟》1995（2）
关于“多段式”和“多部式”——兼析《流浪者之歌》 傅建生 《黄钟》1995（4）
肖斯塔科维奇后期创作中的核心集合及其对音高结构的辐射控制 钱仁平 《黄钟》 1995（4）
Schnabel——贝多芬作品的再创造者 孙树人译编 《艺苑》音

乐版 1995（1）

肖斯塔维奇生平及其创作 钱仁平 童莘编译 《艺苑》音乐版 1995（2）

威廉·布雷德·怀特及其《钢琴调律与有关技术》 音鸣 《乐器》 1995（1）

简论莫扎特钢琴协奏曲与歌剧的相互渗透 瞿茜 《乐器》 1995（3）

音乐大师罗西尼 钟志清编译 《音乐生活》 1995（7）

话说两首与女性有关的无词歌 田安 《音乐生活》 1995（8）

“原汁原味”的贝多芬音乐 冯喆 《音乐生活》 1995（11）

移民到以色列的俄罗斯音乐家 明哲 《音乐生活》 1995（11）

清风从远处吹来 关于肖斯塔科维奇的钢琴音乐 李雪梅 《音乐爱好者》 1995（1）

享受精致 推荐西贝柳斯的弦乐组曲《恋人》和戏剧配乐《伯沙撒王的宴会》 程博厚 《音乐爱好者》 1995（1）

New Age：新世纪的音乐禅宗 林华 《音乐爱好者》 1995（1）

《欢乐颂》的创作历程 钱仁康 《音乐爱好者》 1995（2）

维拉 洛勃斯·肖罗·肖罗曲 朱建 《音乐爱好者》 1995（2）

美国音乐的先驱（上、下） 李耀伦 《音乐爱好者》 1995（2、3）

肖邦《夜曲》印象 吴维忠 《音乐爱好者》 1995（3）

不息的思考音乐人生 意大利指挥大师朱里尼 刘蔚 《音乐爱好者》 1995（3）

大洋隔不断的情思 客居美国前后的巴托克及其《乐队协奏曲》 钱仁平 《音乐爱好者》 1995（3）

二战中的托斯卡尼尼 夏宏 《音乐爱好者》 1995（3）

现代启示录 关于古雷斯基《第三交响曲的问答》 王西麟 《音乐爱好者》 1995（3）

西方弦乐艺术史话（七、八、九、十、十一、十二）司徒华城 杨宝智 《音乐爱好者》1995（1、2、3、4、5、6）

BACH 最大的音乐家族 钱仁平 《音乐爱好者》 1995（4）

从集中营里升起的乐坛明星 世界著名的“阿玛蒂乌斯”弦乐四重奏组 丁芷诺 《音乐爱好者》 1995（5）

天赋与勤奋—小提琴大师梅纽因最新访谈录 朱建中 《音乐爱好者》 1995（5）

泪水的傲骨 吴维忠 《音乐爱好者》 1995（4）

德沃夏克的山水情怀 吴维忠 《音乐爱好者》 1995（5）

现代气质与古典风韵的交融——肖斯塔科维奇的《A小调第一小提琴协奏曲》 钱仁平 《音乐爱好者》 1995（5）

用生命拥抱音乐——德国指挥家腾斯泰德 刘蔚 《音乐爱好者》 1995（6）

肖斯塔科维奇《第七交响曲》的两种解释 王西麟 《音乐爱好者》 1995（6）

音乐的奉献——关于施尼特凯 李世卫编译 《音乐爱好者》 1995（6）

钢琴骄子叶夫根尼·基辛 张雄 《音乐爱好者》 1995（6）

为了艺术 为了生命——贝尔格的《小提琴协奏曲》 钱仁平 《音乐爱好者》 1995（6）

罗西尼的"墙外红杏" 吴维忠 《音乐爱好者》 1995（6）

折翅的天使——克拉夫特的《结构Ⅱ：最后的野兽》 萧济子 《音乐爱好者》 1995（6）

日本的段结构与中国的定格68板 罗传开 《中小学音乐教育》 1995（2）

迷恋爵士音乐的首都——哥本哈根 解玉泉 《中小学音乐教育》 1995（3）

巴托克和声中的调外音 龙明洪 《艺术探索》 1995（3）

维瓦尔迪的古典小提琴协奏曲简介 冯新平 《艺术探索》 1995（1－2）

谈巴赫的无伴奏小提琴音乐 谭晓春 《艺术探索》 1995（1－2）

亚洲音乐创造者的协调一致性 （美）曼特尔·胡德 费邓洪译 《民族艺术》 1995（4）

书评

史学与美学结合的一次新尝试——介绍埃格布莱希特的《西方音乐》一书 刘经树 《中国音乐学》 1995（1）

日文版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》出版 田联韬 《中国音乐学》 1995（2）

日文版《新格罗夫音乐与音乐家辞典》编辑部关于增补修改条目的报告 （日）饭田义之 田岛翠 陶亚兵译 《中国音乐学》 1995（2）

小议格劳特《西方音乐史》新版中的几个新视角 周晓静 《中国音乐学》 1995（3）

直行终有路 何必计枯荣——读《王光祁音乐论著选集》 达威 《人民音乐》 1995（1）

《中西音乐交流史稿》读后感　汪毓和　《人民音乐》　1995（3）

申克研究的新成果——写在《申克音乐分析理论概要》一书的出版之际　姚亚平　《人民音乐》　1995（4）

继承，为了超越——冯光钰同志《传统与现代》、《中国民族音乐论稿》读后感　孙星群　《人民音乐》　1995（8）

《中西音乐交流史稿》读后　汪毓和　《人民音乐》　1995（8）

世事洞明皆学问——读《黎锦晖评传》　耘耘　《人民音乐》　1995（9）

为《论六线谱》作序　赵沨　《人民音乐》　1995（11）

近代音乐史的建设——读《中国近现代音乐史》（修订版）　张静蔚　《人民音乐》　1995（11）

学之术——《三弦艺术论》学习心得　宋瑾　《人民音乐》　1995（12）

读吕骥同志新著《〈乐记〉理论探新》札记　阴法鲁　《音乐研究》　1995（1）

有创见的巫觋音乐起源说——读邓光华先生《傩与艺术宗教》　小群　《音乐研究》　1995（1）

侗族戏曲音乐的丰富遗产——读《中国侗族戏曲音乐》　冯光钰　《音乐研究》　1995（1）

音乐教育科学的新成果——评何晓兵《音乐与智力》　修海林　《音乐研究》　1995（2）

祖国音乐文化遗产中又一璀灿珍宝《哈密木卡姆》　关也维　《音乐研究》　1995（3）

一部富有开拓性的音乐志书——《白族音乐志》读后感　杨民康　《音乐研究》　1995（5）

《查阜西琴学文萃》序　吕骥　吴文光　《中央音乐学院学报》　1995（2）

评吕著《乐记理论探新》　蔡仲德　《中央音乐学院学报》　1995（2）

音乐记谱法的新体系——《论六线谱》一书出版　艾闵　《中央音乐学院学报》　1995（2）

一本有史有论的佳作——读梁茂春《中国当代音乐》　于林青　《中央音乐学院学报》　1995（3）

引路明灯——读《朱工一钢琴教学论》　俞玉滋　《中国音乐》　1995（2）

还音乐历史的真实面貌——《中国乐妓史》评介　何晓兵　《中国音乐》　19952（2）

几部研究中国音乐的西方著作　金经言　《中国音乐》　1995（3）

卅年辛劳凝“多声”——荐樊祖荫著

《中国多声部民歌概论》 冯光钰 《中国音乐》 1995（3）

给音乐学的一种新思维——读《音乐与智力》 王峥 《中国音乐》 1995（3）

黄源洛的《民歌调式与和声》 薛良 《中国音乐》 1995（3）

中国少数民族音乐史研究的可喜收获——序《西夏辽金音乐史稿》 冯光钰 《中国音乐》 1995（4）

叶伯和《中国音乐史》下卷述评 梅雪林 《音乐探索》 1995（1）

新角度、新开拓、新特色、新贡献——读顾永芝老师《审美概论》 吕振斌 马程 《艺苑》（音乐版） 1995（1）

美育与妙文——喜读张锐先生文集《琴弦语丝》 沈正陆 王小龙 《艺苑》（音乐版） 1995（3）

评《乐器分类体系之探讨》 毛继增 《乐器》 1995（3）

文献资料

对称和物理学（文献参考） 杨振宇 《中国音乐》 1995（4）

刘天华生平年表（一、二） 赵沛 《音乐学习与研究》 1995（1、2）

中国近代音乐教育史纪年（续二、续三） 孙继南 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊

中国古代曲名录（二） 王益声 《交响》 1995（2）

肖斯塔科维奇作品目录 钱仁平 《艺苑》（音乐版） 1995（3）

中国近现代民族乐器制作人物志（2）（郑玉荪 方裕庭） 沈正国等 《乐器》 1995（1）

乐器曲谱出版之窗（1990—1992） 文音 《乐器》 1995（1）

国际音乐比赛（钢琴）中国获得者一览（1955—1993）（续） 罗建新辑 《乐器》 1995（1）

一些西洋乐器的曾用名及来历 王晓坤 王宏啸 《乐器》 1995（1）

中国近现代民族乐器制作人物志（3）（王凤林 唐寅昌） 张振钰 《乐器》 1995（2）

古琴修复研究笔记 裴金宝 《乐器》 1995（2、3）

中国近现代民族乐器制作人物志（4）（缪金林 吕德潮） 沈正国 《乐器》 1995（3）

中国近现代民族乐器制作人物志（5）（李传芳 周荣庭） 张振

钰 《乐器》 1995（4）

我国近现代民族乐器演奏家 汪传华辑 《乐器》 1995（4）

国际音乐比赛（提琴）中国获奖者一览（1958—1994） 罗建新辑 《乐器》 1995（4）

载有古乐器最多的诗篇 王鸿飞 《音乐生活》 1995（8）

二十部最杰出的小提琴曲 储嫣雯编译 《音乐爱好者》 1995（2）

1994年 Gamophone 大奖获奖唱片 张雄编译 《音乐爱好者》 1995（2）

二战音乐名作百篇 （意）阿里戈 彭放辑 《音乐爱好者》 1995（5）

我国作曲家的原名及代表歌曲 巩成国 《中小学音乐教育》 1995（2）

国际音乐比赛有哪些 解玉泉 《中小学音乐教育》 1995（3）

其他

谈广告音乐 朱秋华 《中国音乐学》 1995（1）

江泽民出席纪念刘天华诞辰100周年音乐会 新华社记者 《人民音乐》 1995（5）

《黄河大合唱》在海外——访严良堃 徐冬 《人民音乐》 1995（6）

还需要艰苦奋斗 吴祖强 《中央音乐学院学报》 1995（3）

音乐院校图书馆发展趋势展望 郭旗 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

对我院重点学科“岭南音乐研究”信息开发和利用 周瑞璋 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

如何搞好音乐院校图书馆流通部门的服务工作 李招莲 《星海音乐学院学报》 1995（1、2）合刊

谈音乐期刊文献的开发利用 童小燕 《星海音乐学院学报》 1995（3、4）合刊

音乐筑就的华夏文化丰碑——贺中国民族民间音乐集成陕西卷首发式大会隆重举行 翟咏 《交响》 1995（2）

音乐世界中的动物王国 刘曼华 《音乐爱好者》 1995（1）

音乐神童的背后 （美）乔治·兰 曾国平译 《音乐爱好者》 1995（4）

当乐队定音的时刻 黄宗英 《音

乐爱好者》 1995（5）
音响门道 朱纬 《音乐爱好者》 1995（6）

一九九五卷《中国音乐年鉴》首发论文

●新学动态
电脑音乐在中国的兴起 舒泽池
当代我国笛类乐器改革述评 屠式璠
●民俗音乐实录
冀中、京、津地区民间“音乐会”普查实录（续） 乔建中、薛艺兵、［英］钟思弟、张振涛
●观察员
版权保护 步履维艰——音乐版权纷争回顾 特约观察员于庆新
●今史辨
“史辨”，“理”论。——中国音乐学学科建设之今典 《中国音乐年鉴》史工
●特稿
《中国音乐年鉴》第五届学术研讨会纪要
四十年淡薄寂寞 几代人艰辛立业——写在音乐研究所所庆40周年之后 乔建中
记 '94中国古琴名琴名曲国际鉴赏会 萧梅
高潮过后的反思——1994年台湾音乐生态之回顾［台湾］林谷芳
台湾地区战后五十年音乐发展概况（1945～1995） 刘军辑
法国音乐、声学研究所概况 许舒亚
●人物专访
作曲家罗忠镕教授访谈录 特约记者李诗原
●追思录
一位真正的艺术家、赤诚的爱国者——缅怀张权教授 樊祖荫
●音响工业
愿为音响工业铺路架桥——编辑部记者与华音公司经理对话录 编辑部记者
●企业文化
繁荣企业文化，弘扬胜利精神——胜利油田歌曲创作概论 杨和平 任兰亭
●编辑与读者
关于音乐作品评选问题及其相应规范 《中国音乐年鉴》编辑部
●河南音乐专栏
河南音乐理论研究综述（1984～1994） 赵为民
郑卫沃土绽新蕾——近年来河南音乐创作述评 朱敬修
河南音乐表演艺术概观（1985～

1994） 平黎明
中州乐坛满园春——河南社会音乐活动概览 刘中原
河南音乐教育概述 郑晓舟 孙未
寒窗喜撰卷卷书——河南戏曲音乐研究近况 王玉筝
郑州商战中崛起的管乐热 轩彦欣
盘鼓声声奏凯旋——空前繁荣的开封盘鼓艺术 王天虹 马振林
河南大学艺术学院音乐系简介 武学方 崔鸿斌
中州艺苑不老松——记音乐教育家、二胡演奏家王寿庭教授 刘宏
王基笑音乐三部曲 张德河
河南音乐活动大事记（1990～1994） 琚清林
●贵州音乐专栏
贵州民族音乐文化掠影 殷干清
贵州专业音乐教育四十纪略 杨方刚
贵州音乐界大事实录（1979～1995） 白农
开拓进取中的贵州国民音乐教育 邓光华
颂时代精神 展民族神韵——贵州音乐创作漫评 钟放
贵州音乐界的带头人 冀洲 为今
社会音乐活动家夏贵鑫述写 金文
侗戏师梁绍华 宋运超
吹直箫的老人——介绍苗族直箫艺人王连兴 舒宝琴
大雁之子——代俄勾兔汝 彝族民间音乐家李永才记略 古宗智
贵州民族音乐的前驱 萧家驹 为今
贵州音乐教育事业的开拓者——朱石林 为今

一九九一卷至一九九三卷《中国音乐年鉴》“民俗音乐实录”专栏补遗

主持人前言 乔建中 韩锺恩（1991）
民俗音乐的调查与研究 乔建中（1991）
侗族古风“杠菩萨”——湖南会同县高二村民俗音乐采录 张光召（1991）
云南省河口瑶族自治县瑶山乡兰靛瑶祭龙民俗音乐调查 尹祖钧 盘朝恩（1991）
鄂伦春族白银那民族乡更新村萨满跳神的调查报告 叶霆

（1991）
独龙族剽牛活动中音乐及其相关事项记述 刘石 （1991）
凤城通远堡羊鼓（旗香）活动实录 刘桂腾 （1991）
凉山布拖坝彝族"都火"的概述 曾令士 （1991）
鄂尔多斯蒙古族民间"宴歌"的调查实录 赵星 （1991）
泉州、厦门南音现状的初步调查及其几点思考 项阳 （1991）
正求和反求——民俗音乐实录的设问及相关论域 邓启耀 （1991）
鄂西南巴东野三关"跳丧"调查报告 周耘 （1992）
哈尼族奕车人的"厄勒古"和"多甲白"情歌 邓启耀 艾明 （1992）
响自仓山深处的"圣歌" 杨民康 （1992）
福建宁德畲族民间二声部山歌及其歌手采访录报告 李晨 （1992）
德宏傣族民俗"摆"的调查报告 刘琼芳 （1992）
宁安县富察哈拉萨满跳神乐器实录 刘桂腾 （1993）
德昂族婚俗歌演唱活动实录 杨民康 （1993）
富拉尔基区全合台村达斡尔族萨满跳神活动实录 李霁民 （1993）
喜丧·对棚·传统·现代——辽阳市鼓吹班一瞥 项阳 （1993）
闽东新楼畲族婚俗音乐调查报告 蓝雪菲 （1993）
苗族"坐月亮"活动调查 胡家勋 （1993）
天柱侗族青年社交习俗——"玩山"及"玩山歌"调查报告 张中笑 （1993）

编 后 记

《中国音乐年鉴》转眼便迎来了自己十岁的生日。十年，在整个人类历史上当然只是一瞬，但对我们而言，这十年，却不啻是一场漫长的梦。这其中，我们想到、想不到的大事、小事，天灾人祸，不知道发生了多少。就在我们筹划为年鉴十岁的生日庆祝一番的时候，《中国音乐年鉴》的首任主编、中国著名的音乐学家黄翔鹏先生仙逝了。他曾在病榻上答应为年鉴十年写点什么，但如今却“人世黄泉两茫茫”，再难实现。《瑜伽焰口》中有一段充分体现了佛家“无缘大慈、同体大悲”的思想同时文笔又极有韵致的文章，相传为东坡所作，叫“一心召请”，其中道：

“一心召请，黌门才子，白屋书生。探花足步文林，射策身游书院。萤灯飞散，三年徒用功夫；铁砚磨穿，十载慢施辛苦。呜呼！七尺红罗书姓字，一抔黄土盖文章……”

的确，死亡是发人深省的。也只有面对死亡时，哲学家的思索和艺术家的激情才能发挥到极致。“无奈”并不仅仅是“消极”，它也是一种深刻，是一种“曾经沧海”后的苍凉；而对人类而言，只有深刻的东西，才最终会起真正“积极”的作用。黄先生有许多对中国传统音乐的真知灼见都随他而去了，他生前始终相信“文章千古事，得失寸心知”，至死也放不下他的学术事业。因此，他是带着许多遗憾走的。但在佛家看来，这种遗憾其实没有必要，死亡不仅是“众生平等”的彻底实现，还是另一种生命形式的开始。

那么，年鉴呢?当然还要继续办下去。“十”正好是一个轮回的结束，又是另一个轮回的开始。生生死死，死死生生，也如黄先生对中国传统音乐所作的比喻一样，“是一条河流”。道家高迈，“等生死”；佛家究竟，“了生死”。我们凡夫俗子，还是按“文革”中那条傻得可爱的旧口号做最好：“活着干，死了算!”如此而已。

仅以此心此意纪念黄翔鹏先生。

编者

1997.5.14

THE ANNUAL OF CHINESE MUSIC/1996

Compiled by

Research Institute of Music Chinese Academy of Arts

and

Editorial Department of The Annual of Chinese Music

Honoral Editor in Chief: Qiao Jian-Zhong

Editor in Chief: Tian Qing

Editor Second in Chief: Han Zhong-En, Zhang Zhen-Tao

Members of the Editorial Department:

Chang Jiang, Han Zhong-En, Liu Jun, Liu Shi,
Qiao Jian-Zhong, Sun Jian-Ying, Tian Qing, Wei Lei,
Xiang Yang, Zhang Li-Hua, Zhang Zhen-Tao

Responsible Editor: Jin Kai

Editor of Pictures: Liu Xiao-Hui

English Translator: Cai Liang-Yu

Designer of the Front Cover: Zheng Zai-Yong

CONTENTS

SPECIAL ISSUE FOR THE 10TH ANNIVERSARY

Inscription

He Lu-Ting, Lu Ji, Zhou Wei-Zhi, Li Huan-Zhi, Liu Zhong-De

Special Articles

Qiao Jian-Zhong·For the 10th Volume of The Annual of Chinese Music

Tian Qing·Feelings About the 10 Years of the Annual

Wu Zu-Qiang·A Precious Reference for Chinese Music Historiography

Yu Run-Yang·Merits of The Annual of Chinese Music could not be Neglected

Fan Zu-Yin·Congratulate the 10th Anniversary of The Annual of Chinese Music

Zhao Song-Guang·Inherit and Carry forward the Tradition of The Shi Ji (Book of History)

Stephen Jones (England)·An Inspirational Fountain

SUMMARIES

Composition and Review/Host: Liang Mao-Chun

Ju Qi-Hong·Operas and Musicals Compositions in 1995

Shi Fu·Dance Music and Music for Dance Drama (Ballet) in 1995

Xiang Xiao-Gang·Symphonic Works in 1995

Peng Li·Works for Traditional Ensembles in 1995

Yan Di·Works for Choruses in 1995

Li Xi-An·Works Composed by Oversea Chinese Composers in 1995

Appendixes:

Article arranged by Song Jin·Qu Xiao-Song's Lecture on Music

Article arranged by Song Jin·Chen Qi-Gang's Lecture on Music

Academic Research (History and Theory) /Host: Xiang Yang

Gao Xing·Studies in Chinese Ancient Music History

Jiang Jiang·Studies in Chines Modern and Contemporary Music

History
Jing Wei-Gang·Studies in Traditional Music of the Han Nationality
Zhou Qing-Qing·Folk Song Studies in 1995
Wu Lan-Jie·Studies in Chinese Minority Music in 1995
Ding Cheng-Yun·Studies in Chinese Ancient Notations
Li You-Ping ·Studies in Musical Relics and Music Archeology in 1994
Fang Jian-Jun·Discoveries and Studies in Music Archeology in 1995
Yao Ya-Ping ·Studies in Western Music in 1995

Academic Research (Discipline) /Host: Liu Shi
Luo Yi-Feng·Studies in Musicological Methology in 1995
Niu Long-Fei·Studies in Aesthetics of Music in 1995
Yi He·Studies in Aesthetics of Musical Performance 1991—1995
Shao Gui-Lan·Studies in Musical Psychology
Chen Ming-Dao·Studies in Ethnomusicology in 1995
Deng Guang-Hua·Studies in Primitive Religious Music in the Current Years
Zhou Xiao-Jing·Studies in Christian Music
Peng Zhi-Min·Studies in Music Theory in 1995

Music Education·Musical Performance/Hostess: Sun Jian-Ying
Li Dan-Na, Song Dan·The 6th Annual Symposium of National Music Education Reformation
Yang Tong-Ba·Establishment and Development of the Music Education Department of Chinese Conservatory

of Music
Lu Song-Ling·Music Education in the Secondary and Elementary School Bands in Beijing
Chu Sheng-Hong·Book Review of Vocal Music Teaching Method Written by Shi Wei-Zheng
Zhang Dian-Ying·A Year of Huaxia Instrumental Music Performance and the "International Chinese Traditional Instrumental Solo Competition" (1995)
Dong Qing·The Huaxia Chamber Ensemble
Song Fei·The Huayun Jiufang Chamber Ensemble
Sun Jian-Ying·Columns of Music Performance and Music Education in The Annual of Chinese Music

SPECIAL COLUMN

Records of Folk Music/Host: Zhang Zhen-Tao

Qiao Jian-Zhong, Xue Yi-Bing, Stephen Jones (England), Zhang Zhen-Tao·
A Record of General Investigation of "Yin Yue Hui" in the Hebei-Beijing-Tianjin Area (continued)
Han Jun·Acoustic Study on Shanxi Bei Lu Bangzi Local Opera

Local Music/Host: Xiang Yang

·Local Music in Guangdong Province

Articles Writtern by:
Zhao Song-Guang, Liu Tong-Wen, Feng Ming-Yang, Huang Jia-Qi, Chen Tian-Guo, Chen Jun-Hui, Xie Dao-Xiu, He Ping, Piano Department of the Xinghai Conservatory of Music, Li Xiao, Piano Teaching Section of Education Department of the

Xinghai Conservatory of Music,
Huang Tian-Dong, Qian Wen-Ying, Xie Geng,
Foshan Audio and Video Company, Yang Ni

·Musical News from Local Provinces in 1995

Guangdong, Guangxi, Hebei, Heilongjiang, Hunan,
Shandong, Shanxi, Hongkong, Yanbian

HISTORICAL MIRROR

Observer

Special Observer Song Jin·A Different Introspection on the "New Wave" Music

Differentiation of Current History

Historiographer of The Annual of Chinese Music·
More about the Construction of the Discipline of Musicology in China at the Turn of the Century

REPORTS ON SPECIAL TOPICS

Who's who

·Who's who of Music in China, 1995

Main Producers of the Opera "Cang Yuan",
Main Producers of the CD "Sister—Drum",

Special Contributions

·Summary of the 6th Anuual Meeting of The Annual of Chinese Music/Kaifeng

·Work Report of the Yang Yin-Liu Musicology in China Research Foundation

Appendix:

Huang Xiang-Peng ·Cause of Yang Yin-Liu Musicology in China Research Foundation

Zheng Zi-Yin · 1st Symposium on Chinese Folk Drum and Wind Music

Yang Zhong-Heng (Taiwan) · Concise Stormy History of the Musical Journals in Taiwan

Chen Hui-Shan (Singapore) ·Summary of the 2nd International Symposium of "Chime" Journal of European Foundation for Chinese Music Research, the Netherlands

Richard Colwell (U. S. A.), translated by Cai Liang-Yu · Music in American Education: 1996

Specail Issue of Hong Kong

Han Zhong-En · A Special Carnaval: Last Christmas before '97 ——Report of a Visit to H. K. at the end of 1996

Compiled by Han Zhong-En ·Appendix: Organizations Related to Music/Arts in H. K.

Interviews of Famous Musicians

Editorial Correspondent · An Interview with Bernard Lortat-Jacob, French Ethnomusicologist

Editorial Correspondent · An Interview with Gilbert Rouget, French Ethnomusicologist

Tian Qian ·Commentary on Yu Qi-Wei, the Gaohu Player and his Performing Arts

Editorial Correspondent ·An Interview with CHAN Wing-Wah (Chen Yong-Hua), H. K. Composer

Memory and Commemoration

Ding Zhi-Nuo·Cherish Forever the Memory of My Dearest Father Ding Shan-De

CHRONCLES OF THIS YEAR

Ten Major News

·Ten Major Music News in China, 1995

Main Musical Activities, 1995

·In Memory of Liu Tian-Hua's 100th Birthday/Beijing

·National Music Commentary Forum/Huainan, Anhui

·Symposium on the Opera Bai Maonu (the White-Haired Girl) / Beijing

·'95International Meeting on the Art of Chinese Qin Music/ Chengdu, Sichuan

·6th Annual Symposium of the Society of Chinese Minorities' Music/Nanning, Guangxi

·The Theatrical Performance "Guang Ming Zan" (Ode of Brightness) /Beijing

·2nd National Nie Er and Xian Xing-Hai Voice Competition/ Dongguan, Guangdong

·Forum and Memorial Concert of the 60th Anniverary of the National Anthem/Beijing

Accounts of Musical Activities, 1995

Compiled by Sun Jian-Ying·Accounts of Musical Activities, 1995

COLLECTED MATERIALS

Materials Warehouse of The Annual of Chinese Music

·[**Files of Music Terminology**]

The Way of Music Being

·[**Files of Music Scholarly Activities**]

2nd Symposium of Music Compositions in Beijing, Shanghai and Fuijian Province

·[**Files of Music Publishing**]

Current Music Publications/Books

Current Music Publications/Sound Productions

Doctoral Dissertations

Bian Meng·The Forming and the Development of Chinese Piano Culture (abstract)

Zhao Qin (Chao, Nancy Hao-Ming) (Taiwan)·

Twentieth Century Chinese Vocal Music with Particular Reference to its Development and Nationalistics Characteristics (abstract)

Zhang Zhen-Tao·Research on Free Reed Mouth Organ (Sheng) and Its Pipes Setting and Tuning (abstract)

Xing Wei-Kai·Aesthetics of Feeling in the History of Western Musical Thought (abstract)

Liu Hong·A Study on Daoist Ritual Music in Suzhou (abstract)

Copetitions and Awards

Compiled by Sun Jian-Ying·Name List of Internal Music Competition's Winners, 1995

Compiled by Sun Jian-Ying·Name List of Chinese Winners of

International Music Competitions, 1995

Music Publications

Compiled by Zhang Li-Hua·List of New Music Books, 1995

Compiled by Zhang Li-Hua·Index of Essays on Music, 1995

EDITORIAL NOTE AFTER COMPILATION

ENGLISH CONTENTS